



MÁSTER EN MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICA
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

TRABAJO FIN DE MÁSTER
CURSO 2015-2016

**ESTUDIO DOCUMENTAL DE LAS PARTITURAS
MANUSCRITAS DE G. VERDI PERTENECIENTES AL
FONDO VIDAL LLIMONA Y BOCETA: DESCRIPCIÓN,
ANÁLISIS Y VALORACIÓN MUSICOLÓGICA**

ANABEL MARTÍNEZ HERNÁNDEZ

Tutora: Dra. Ruth Piquer Sanclemente

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
I. Objeto de estudio: interés y objetivos	4
I.1 Justificación e importancia del tema	5
I.2 Objetivos	6
II. Fuentes y metodología	7
II.1 Bibliografía y fuentes	7
II.2 Metodología	8
III. Estado de la cuestión	9
IV. Estructura del trabajo	12
CAPÍTULO 1. ETIQUETAS Y SELLOS	14
CAPÍTULO 2. MARCAS DE AGUA	23
CAPÍTULO 3. ANOTACIONES EN LAS PARTITURAS	33
3.1 Anotaciones escénicas y de interpretación	33
3.2 Otras anotaciones	36
CAPÍTULO 4. DESCRIPCIÓN Y VALORACIÓN GENERAL DE LAS PARTITURAS	42
4.1 <i>Oberto</i>	42
4.2 <i>Nabucco</i>	43
4.3 <i>Il Lombardi alla prima crociata</i>	44
4.4 <i>Ernani</i>	45
4.5 <i>I due foscari</i>	48
4.6 <i>Attila</i>	49
4.7 <i>Macbeth</i>	50
4.8 <i>I masnadieri</i>	50
4.9 <i>Il Corsaro</i>	51
4.10 <i>Luisa Miller</i>	51
4.11 <i>Stiffelio</i>	52
4.12 <i>Rigoletto</i>	53
4.13 <i>Il trovatore</i>	55
4.14 <i>La traviata</i>	57
4.15 <i>Les vepres siciliennes</i>	58
4.16 <i>Un ballo in maschera</i>	58
4.17 <i>Aida</i>	59
CONCLUSIONES	61

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	64
1. Etiquetas y sellos.....	64
2. Marcas de agua.....	64
3. Anotaciones.....	65
FUENTES	66
BIBLIOGRAFÍA	69
1. Fondo Vidal Llimona y Boceta	69
2. Edición	69
3. Teatros, ópera y Verdi.....	69
4. Marcas de agua, copistas, sellos, etc.	70
ANEXO	71
Tabla 1: Etiquetas y sellos.....	71
Tabla 2: Marcas de agua.....	73
Tabla 3: Origen de las marcas de agua.....	75
Tabla 4: Estrenos de las óperas de Verdi	75

INTRODUCCIÓN

I. Objeto de estudio: interés y objetivos

El presente Trabajo de Fin de Máster (TFM) se centra en el estudio de las partituras de las óperas de Verdi que se conservan en el fondo Vidal Llimona y Boceta, durante el periodo de actividad de esta casa editorial (1860-1908), con el fin de determinar sus principales características y nuevos datos sobre la circulación de dichas obras en España.

Debido al enorme volumen de dicho fondo y a la heterogeneidad que presenta, se han estudiado las partituras manuscritas de las óperas de Verdi, ya que constituyen un grupo homogéneo, con un grueso de partituras mucho mayor que el de otros autores.

En 1860 comienza la formación y actividad del fondo Vidal Llimona y Boceta conservado actualmente en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid, “mediante la creación y acopio de materiales”¹ hasta su absorción por parte de Idelfonso Alier en 1908. En 1875 Andrés Vidal y Llimona inaugura su propio almacén de música y editorial en Madrid, aunque únicamente residirá en la capital durante cuatro años, ya que vuelve a Barcelona para encargarse del negocio de su padre. En la década de los 80 y 90 fue el director de «Vidal e hijo» e «Hijos de A. Vidal», nuevas denominaciones del negocio familiar. Durante esta época crea una agencia de la propiedad artística y literaria conocida como la Propiedad Intelectual. Finalmente en 1895 se asocia con Antonio Boceta y pasa a denominarse Vidal Llimona y Boceta con sede en Madrid y Barcelona y delegaciones en la Habana y Lisboa². Por otra parte, 1908 es el año en el que la sociedad Vidal Llimona y Boceta desaparece como tal al ser adquirida por Ildefonso Alier, otro de los grandes empresarios y comerciantes musicales de la época.

Una de las primeras cuestiones que se plantearon en el estudio fue la posibilidad o imposibilidad de reconstruir la circulación de las obras de Verdi en teatros españoles a partir de la actividad del archivo Vidal Llimona y Boceta, en concreto a partir del estudio y análisis de sus partituras y libros de cuentas. La actividad de los editores se centra en Italia, Barcelona y Madrid, tres centros culturales y operísticos de vital relevancia en la segunda mitad del s. XIX. La importancia de Italia radica en que se trata del lugar de origen de muchas partituras si tenemos en cuenta el establecimiento de Giovanni Ricordi y su poder sobre los derechos de las óperas de Verdi. También la ciudad de Barcelona es fundamental, ya que la presencia de sellos y etiquetas del editor catalán Ferrer de Climent, y de diversos teatros barceloneses como el Teatro Principal revelan un marcado empleo y circulación de las partituras por esta ciudad. Además, no hay que olvidar que la primera actividad de Andrés Vidal se localiza junto a su padre en dicha ciudad. Finalmente, y no menos importante, muchas de estas partituras llegaron a Madrid por medio de Andrés Vidal o de Ferrer de Climent, aunque otras lo harían directamente desde Italia como se podrá comprobar tras el análisis del presente estudio.

¹ Laura de Miguel; Ruth Piquer. “Edición y copia de partituras en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX: el fondo Vidal Llimona y Boceta”. *Imprenta y edición musical en España: s. XVIII-XX*. Universidad Autónoma de Madrid y Asociación Española de Documentación Musical, 2012, pp. 493-507.

² Laura de Miguel; Ruth Piquer. “La colección inédita de partituras manuscritas del fondo Vidal Llimona y Boceta”. *Boletín DM*, año 13, 2009, pp.73-78. José Carlos Gosálvez. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995.

Además, es en Madrid donde se crea la sociedad Vidal Llimona y Boceta (1895) y por tanto el empleo de las partituras en la capital,- es de relevancia, teniendo en cuenta la cantidad de teatros que había en la ciudad en la segunda mitad del s. XIX. Además en los libros de cuentas del fondo aparecen muchos más datos relacionados con la actividad musical en Madrid que en Barcelona, como también más información de partituras en Madrid. Sin embargo, esta acotación geográfica no deja fuera la ciudad de Barcelona, que al estar tan relacionada con la formación del fondo Vidal Llimona y Boceta, permite completar el objetivo del estudio.

Es importante destacar que aunque el estudio se ha centrado en estos tres centros geográficos, Andrés Vidal y posteriormente la sociedad Vidal Llimona y Boceta suministraban partituras a todas las provincias de España. De tal forma que cuando ha aparecido alguna referencia explícita de cualquier otra ciudad, se ha investigado y contextualizado para identificar la circulación de las copias.

I.1 Justificación e importancia del tema

La elección del tema responde en primer lugar al propio interés personal por el estudio de la documentación musical y más concretamente por las partituras manuscritas e impresas. Además, tuve la oportunidad de contar con Ruth Piquer, una de las investigadoras que ha catalogado y analizado parte del fondo del archivo Vidal Llimona y Boceta, junto a Laura de Miguel. Este fondo fue donado a la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid y posteriormente, ha pasado definitivamente a la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid.

Como bien expone José Carlos Gosálvez en su libro *La edición musical española hasta 1936* durante la segunda mitad del s XIX y principios del XX, entre Madrid y Barcelona existen aproximadamente unas 60 casas editoriales³. De todos estos editores, Andrés Vidal y Llimona tuvo un papel destacado como editor y empresario musical entre 1870 y 1904. Ostentaba el título de «Proveedor de la Real Casa» y representaba en España a importantes editores franceses, austriacos, alemanes; -y desde 1893 a la codiciada casa italiana Ricordi. Durante su trayectoria profesional aparece asociado a importantes empresarios como Faustino Bernareggi, editor y constructor de instrumentos musicales. Fue nombrado, junto a Antonio Romero, representante de los editores musicales en el comité encargado de estudiar el reglamento de la nueva Ley de Propiedad Intelectual (1879). Creó una “Agencia Internacional de la propiedad Artística y Literaria”, que tenía la representación única en España y Portugal de la “Sociedad general de Autores, Compositores y editores de Música” de París. Además, contó con el fondo editorial de Antonio Romero casi desde el inicio de la sociedad. A parte de su actividad como empresario editorial, también fue editor-propietario de la revista madrileña *Crónica de la música* y participó de forma activa en la redacción del semanario *España musical*⁴. Toda esta actividad demuestra su presencia e importancia en el panorama musical y entramado editorial de la segunda mitad del s. XIX. De ahí la importancia de estudiar este fondo.

³ José Carlos Gosálvez. *La edición musical...* pp. 110-111. Entiéndase editorial como bien explica M^a Carmen García Mallo: “locales dedicados no solo al mundo de la edición, sino que también eran almacenistas, se dedicaban a la venta de partituras e instrumentos e incluso a la copia de partituras”.

⁴ José Carlos Gosálvez. *La edición musical...* pp.184-186.

I.2 Objetivos

El objetivo principal de la investigación es estudiar la circulación de las partituras de Verdi del fondo Vidal Llimona y Boceta desde su origen hasta su empleo en los teatros españoles con especial interés en los teatros de Barcelona (el Teatro Principal) y Madrid (el Teatro del Circo, del Príncipe y el Teatro Real) en la segunda mitad del s. XIX y primeros años del s. XX. Además, otro de los objetivos prioritarios es observar las características y los datos de las partituras en versiones y adaptaciones (no solo en cuanto a circulación) sobre indicaciones escénicas, cantantes, fechas, etc.

La propia dinámica de la investigación propició que surgieran una serie de hipótesis y fines específicos:

- En primer lugar es posible que muchas partituras tengan su origen en España y fueran copiadas por copistas madrileños dedicados a esto. Sin embargo, también es posible que algunas partituras tengan su origen en Italia y fueran copiadas allí, y posteriormente enviadas a España para su representación. Por tanto, otro de los objetivos ha sido determinar, en la medida de lo posible, el origen y procedencia de las partituras manuscritas, que permitieran deslindar cuestiones relativas a la producción y edición de partituras en Italia y su comercio con España. Vidal y Llimona y Joaquín Ferrer Climent se anunciaban como representantes en España de Ricordi, editorial que gestionaba los derechos de las obras de Verdi. Esto produjo un pleito entre ambos editores en 1894, resuelto a favor de Vidal y Llimona con representación exclusiva⁵. Por tanto se han analizado todas las etiquetas y sellos que hacen referencia a esta cuestión de derechos de representación entre Vidal y Llimona y Ricordi. Con este mismo propósito se ha realizado un estudio comparativo de las marcas de agua presentes en el papel de las partituras.
- Además, también me planteé analizar y comparar las etiquetas y los sellos presentes en las partituras e intentar dilucidar todas aquellas dudas sobre las firmas de posibles copistas, traductores, arreglistas o dedicatarios que aparecen en algunas de las partituras.
- Igualmente me propuse analizar y comparar las anotaciones que existen en las partituras sobre cambios producidos en la música (supresión de secciones o añadidos musicales), anotaciones sobre cantantes y cambios producidos en los libretos.
- Finalmente, se ha intentado analizar cómo funcionaba la sociedad Vidal Llimona y Boceta con las partituras manuscritas, que aunque poco a poco iban cayendo en desuso, convivieron con las partituras impresas hasta la primera mitad del s. XX. Esto aporta a la musicología actual nuevos datos e información sobre la actividad empresarial musical, muy poco tenida en cuenta en la historiografía musical española.

De forma clara y sintética, los objetivos del estudio serían los siguientes:

- Estudiar la circulación de las partituras de Verdi del fondo Vidal Llimona y Boceta en los teatros barceloneses y madrileños principalmente en la segunda mitad del s. XIX.
- Determinar el origen y procedencia de las partituras manuscritas de Verdi.

⁵ Laura de Miguel; Ruth Piquer. “La colección inédita...” p. 75.

- Analizar cuestiones de derechos de autor Verdi - Ricordi - Vidal Llimona y Boceta.
- Analizar y comparar las etiquetas y los sellos presentes en las partituras.
- Analizar y comparar las marcas de agua presentes en el papel de las partituras manuscritas.
- Dilucidar las firmas de posibles copistas, traductores, arreglistas o dedicatarios que aparecen en las partituras.
- Extraer y comparar anotaciones sobre modificaciones en la partitura, cantantes y libretos con posibles representaciones de la obra.

II. Fuentes y metodología

II.1 Bibliografía y fuentes

Para la elaboración del TFM he consultado varias fuentes procedentes de bibliotecas y hemerotecas. Aunque al final del trabajo puede consultarse el listado completo de la bibliografía y fuentes empleadas comentaré aquí los aspectos más relevantes. Las fuentes de información empleadas se pueden dividir en 3 bloques:

1- Libros, tesis y trabajos de investigación relacionados con el tema de estudio. Toda esta bibliografía se ha clasificado por temas afines. Así, he creado diferentes grupos:

- Bibliografía específica, la que habla propiamente del fondo Vidal Llimona y Boceta que corresponde a dos artículos de Laura de Miguel y Ruth Piquer.
- Todo aquello relacionado con la edición y editoriales, principalmente los trabajos de José Carlos Gosálvez y Nieves Iglesias. En la bibliografía de este bloque aparece mencionado el fondo Vidal Llimona y Boceta, otras editoriales y personas ligadas a éste de una forma u otra y relaciones empresariales.
- Un tercer bloque con lo que tiene que ver con los teatros madrileños, empresarios y gestores musicales. En estos estudios no se cita el fondo en cuestión. Sin embargo, aportan información sobre la sociedad y actividad musical de la época en el caso de los relatos de músicos y críticos musicales como Carmena y Millán, o Peña y Goñi. Otros, como el estudio de José María Domínguez aportan luz sobre la gestión de los teatros, en este caso del Teatro Real. También se ha incluido en este apartado el estudio de *Verdi y España* de Víctor Sánchez en el que traza su biografía a través de la producción y representación de su obra en España. También se han incluido otros estudios relacionados con las óperas de Verdi (el libro de Julian Budden) y diferentes representaciones de ellas, como el estudio de Kaufman.
- Algunos estudios sobre los elementos extra musicales (sellos, marcas de agua y copistas) de partituras manuscritas que se emplean para datar partituras o localizar el origen de éstas. Por tanto, muy útiles también en el análisis de las partituras que se han investigado.

2- Documentos pertenecientes al fondo Vidal Llimona y Boceta. Son los documentos más importantes en los que se basa esta investigación y por tanto son considerados fuentes primarias. Se dividen en dos tipos de materiales: las propias partituras manuscritas de las óperas de Verdi (un total de 56 partituras), y los libros de cuentas de esta sociedad (30 volúmenes).

3- Prensa periódica principalmente de Madrid y Barcelona, también consideradas fuentes primarias. En este estudio he consultado distintos periódicos, diarios y revistas musicales de la época como *La Corona*, *La Dinastía* o *La Vanguardia* de Barcelona, y *El Día*, *La Época*, *La correspondencia de España*, *El Imparcial*, *El Globo*, *El Liberal*, *El País* y *La Esperanza*, entre otros de Madrid. También se han consultado revistas especializadas en música como *La España musical*, *Crónica de la música*, *Arte Musical*, y *El Boletín musical* para una mayor aproximación al tema tratado. Todos ellos han sido de gran utilidad durante el transcurso de la investigación.

II.2 Metodología

Teniendo en cuenta que el objeto de estudio lo constituyen una parte de las partituras manuscritas del archivo Vidal Llimona y Boceta, su análisis se ha realizado mediante una metodología cuantitativa y cualitativa. El análisis cuantitativo de las fuentes primarias es importante tanto en su totalidad como en los aspectos particulares mencionados en los objetivos anteriormente expuestos, lo que ha permitido sistematizar y analizar la gran cantidad de datos investigados.

Variables	Delimitación
1. Lugar de origen	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Italia ➤ Madrid ➤ Barcelona
2. Circulación de las partituras	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Italia – España <ol style="list-style-type: none"> 1. Italia – Barcelona – Madrid 2. Italia – Madrid ➤ España <ol style="list-style-type: none"> 1. Barcelona – Madrid 2. Madrid
3. Plantilla	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Para orquesta ➤ Parte instrumental ➤ Parte vocal
4. Características físicas más significativas	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Marcas de agua ➤ Etiquetas ➤ Sellos ➤ Anotaciones <ol style="list-style-type: none"> 1. Anotaciones escénicas y de interpretación 2. Otras anotaciones

En relación a las variables expuestas conviene realizar algunas aclaraciones generales:

1- Como ya se ha indicado en líneas anteriores, el ámbito geográfico del trabajo abarca Italia y las ciudades de Barcelona y Madrid debido a las numerosas referencias que aparecen en las partituras de estos tres puntos geográficos y de los teatros de dichas ciudades.

2- A consecuencia de la primera variable, se pueden establecer diferentes movimientos editoriales y trazar la circulación de las partituras. Las de origen italiano llegaron a España o bien pasando por Barcelona y finalmente llegando a Madrid a través de Andrés Vidal, o directamente a Madrid por medio de Vidal Llimona y Boceta. La circulación de las partituras de origen español depende principalmente de su lugar de origen. Si su lugar de creación fue Barcelona, estas se emplearon en la ciudad y posteriormente se trasladaron a Madrid, mientras que las originarias de Madrid se emplearon preferentemente en esta ciudad. Es necesario señalar que en determinados casos las partituras también circularon por ciudades más pequeñas del país, como Cádiz, Sevilla o Pamplona, aunque como ya he comentado arriba, el estudio se centra principalmente en la circulación de las partituras en Madrid y Barcelona.

3- El análisis de la plantilla de las partituras se basa en clasificar cada una de las copias de las óperas de Verdi, si se trata de partituras para orquesta, si son *particellas* de los instrumentistas o de los cantantes. Como se puede comprobar más adelante, la mayoría de ellas exceptuando dos copias, son orquestales.

4- El análisis de las características físicas de los documentos permite estudiar y verificar el lugar de origen y la circulación de las partituras. Los aspectos que dan mayor información al respecto son las etiquetas y los sellos presentes en las partituras. Las marcas de agua también aportan información relevante acerca del origen del papel y por tanto de su lugar de copia. Por último, las anotaciones que existen en estos documentos han aportado mucha información en cuanto a aspectos técnicos y de representación.

Este análisis cuantitativo se ha complementado con un análisis cualitativo para comprender mejor todos los datos obtenidos. Consiste principalmente en cotejar las anotaciones sueltas que aparecen en las partituras, ya sean fechas, teatros, nombres de cantantes, directores con las fechas de estreno de las óperas en España, lugares de interpretación, teatros en los que se produjeron, etc. Este grupo de documentos nunca ha recibido ningún tipo de estudio, por tanto el presente tratamiento analítico puede ofrecer una base útil para otros estudios posteriores. El empleo de ambas metodologías combinadas otorga al estudio mayor enriquecimiento en su análisis y posteriores conclusiones. Ambos puntos de vista no se contradicen, al contrario, se potencian, posibilitando un mejor entendimiento del fondo documental estudiado.

III. Estado de la cuestión

Sobre el objeto del presente estudio existen únicamente dos trabajos que se relacionan directamente con él. Ambos trabajos están elaborados por Laura de Miguel Fuertes y Ruth Piquer Sanclemente, autoras también del todavía inédito catálogo de partituras manuscritas del fondo Vidal Llimona y Boceta. El primer trabajo se titula “La colección inédita de partituras manuscritas del fondo Vidal Llimona y Boceta”⁶ publicado en 2009

⁶ Laura de Miguel; Ruth Piquer. “La colección inédita...”, pp.73-78.

y presenta los resultados de la catalogación y estudio de esta parte del fondo. Se trata de un artículo fundamental para conocer los años de actividad de esta editorial, así como el tipo de material que se conserva. El segundo de los artículos se titula “Edición y copia de partituras en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX: el fondo Vidal Llimona y Boceta”⁷. Este artículo, sintetiza los conceptos que se tratan en el artículo anterior abordando además la trayectoria del fondo Vidal Llimona y Boceta. Hasta el momento estos son los trabajos más específicos y relevantes sobre el fondo Vidal Llimona y Boceta, que han sido fundamentales para el desarrollo de la investigación. Estos estudios permiten un acercamiento imprescindible para conocer este fondo, mostrando una panorámica general que permite un análisis pormenorizado del archivo Vidal Llimona y Boceta.

Es necesario conocer también el que considero uno de los libros fundamentales sobre la edición en España en el s. XIX y principios del XX, *La edición musical española hasta 1936* de José Carlos Gosálvez Lara⁸. Constituye una contribución esencial a la historiografía musical española, muy escasa de estudios básicos de esta naturaleza. Aunque está publicado en 1995 hoy en día sigue siendo una referencia para conocer el entramado editorial de esta época en Madrid, y en menor medida de otras ciudades españolas como Barcelona, Valencia y Zaragoza. Además del estudio de Gosálvez, también hemos de tener presente el trabajo de Nieves Iglesias *La edición musical en España*⁹ para poder entender correctamente la situación editorial musical. A parte de estos dos estudios generales sobre edición, existen estudios más concretos como el de María del Carmen García Mallo “La edición musical en Barcelona (1847-1915)”¹⁰, que aborda el estudio de los editores, impresores y grabadores de la segunda mitad del s. XIX y primeros quince años del s. XX en Barcelona. Aunque únicamente estudia las partituras impresas y no manuscritas, aporta importante información de los editores que ejercían su actividad en Barcelona, las direcciones de sus establecimientos, y los periodos temporales de su actividad que permite relacionarlos con la prensa de la época. A pesar de centrarse en la edición de partituras, los tres trabajos mencionados son muy útiles para conocer cómo eran y cómo actuaban las editoriales en la segunda mitad del s. XIX y principios del XX en España. Además de ofrecer valiosa, aunque escasa, información sobre la actividad de la firma Vidal Llimona y Boceta, tanto en Barcelona como en Madrid.

Existen otros trabajos relacionados con la actividad editorial de la segunda mitad del s. XIX como el artículo de José María Domínguez “El Teatro Real de Madrid durante la gestión del empresario Ramón de Michelena (1882-94)”¹¹. Este texto ha sido de gran utilidad, ya que en él podemos observar diversos procesos empresariales, como la gestión del teatro, contratación de compañías y cantantes, tipo de representaciones, repertorio o número de intérpretes del coro y orquesta, todo ello a partir de la documentación conservada en el archivo personal del conde de Michelena. El estudio “*Peters y España: edición musical y relaciones comerciales entre 1868 y 1892*”¹² de M^a Carmen García Mallo también ayuda a entender la relación editorial y comercial entre

⁷ Laura de Miguel; Ruth Piquer. “Edición y copia de partituras”, pp. 493-507.

⁸ José Carlos Gosálvez. *La edición musical...*

⁹ Nieves Iglesias. *La edición musical en España*. Madrid, Arco Libros, 1996.

¹⁰ M^a Carmen García. “La edición musical en Barcelona (1847-1915)”. *Boletín DM*, n° 9 (1), 2002, pp.7-154.

¹¹ José María Domínguez. “El Teatro Real de Madrid durante la gestión del empresario Ramón de Michelena (1882-94)”. *Acta Musicologica*, LXXXVII, 2015.

¹² M^a Carmen García. “*Peters y España: edición musical y relaciones comerciales entre 1868 y 1892*”. *Anuario Musical*, 60, 2005.

España y la editorial alemana *Peters*. Este trabajo se basa únicamente en documentación administrativa (pedidos, cartas, y un resguardo de envío), pero aun así es interesante observar cómo trata las relaciones comerciales entre ambos países.

Por otra parte, además de los trabajos ya mencionados, cabe destacar las aportaciones de los críticos y músicos más influyentes durante el periodo de estudio, ya que muchos de ellos ofrecen información de primera mano de la actividad musical de su época. *La ópera española y la música dramática en España en el s. XIX* de Peña y Goñi¹³, o *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días* de Carmena y Millán¹⁴ son algunos ejemplos de ello. Estos trabajos han sido de gran ayuda para contextualizar y entender la actividad musical del periodo del presente estudio. Hay que tener en cuenta que se trata de fuentes antiguas, escritas en un momento historiográfico muy distinto al actual, por lo que se han revisado desde la óptica actual. Sin embargo, describen y aportan datos muy útiles para esta investigación. A una segunda corriente historiográfica española de atención a la historia de los teatros, pertenecen otros estudios como *Historia del Teatro Real* de Joaquín Turina¹⁵, *La música en Barcelona. (Noticias históricas)*¹⁶, *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*¹⁷ o *Historia del teatro en España. II La ópera y el teatro real*¹⁸, que aunque están escritos a partir de la segunda mitad del s. XX ofrecen un texto descriptivo y anecdótico poco útil en ciertas ocasiones. En cuanto a datos sobre representaciones de óperas, cantantes que actuaron en las representaciones, fechas de estrenos, etc. destaca el libro de Joaquín Turina mencionado. En general estos trabajos han permitido contextualizar algunas ideas y concretar las conclusiones extraídas del estudio de las fuentes primarias de este TFM.

Teniendo en cuenta que las partituras en las que se centra el estudio son exclusivamente óperas de Verdi, es necesario recopilar la mayor información referente a sus estrenos en Italia, pero también en España. A este respecto, son especialmente interesantes los trabajos de Kaufman¹⁹ y Víctor Sánchez²⁰. El primero de ellos, *Verdi and his major contemporaries: A Selected Chronology of Performances with Casts* consiste en una recopilación de lugares, fechas y teatros de los estrenos, y de las más importantes representaciones de las óperas de Verdi en el mundo. De esta forma se ha podido confirmar algunas fechas y lugares que aparecen anotadas en las partituras. El libro sobre *Verdi y España*; de Víctor Sánchez ofrece también abundante información sobre los estrenos de las óperas de Verdi en España, incluyendo ciudades menos importantes como Cádiz, Sevilla o Valencia. Además, relaciona esta información con los fragmentos que más relevancia tuvieron en el momento del estreno, o aquellos que por un motivo u otro fueron destacados o tuvieron mayor relevancia en la sociedad española. La prensa

¹³ Antonio Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: apuntes históricos*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004.

¹⁴ Luis Carmena y Millán. *Crónica de la ópera italiana desde 1738 hasta nuestros días*. Edición facsímil. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.

¹⁵ Joaquín Turina. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza editorial, 1997.

¹⁶ Francisco de P. Baldelló. *La música en Barcelona. (Noticias históricas)*. Barcelona, Librería Dalmau, 1943.

¹⁷ José Subirá. *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950.

¹⁸ Matilde Muñoz. *Historia del teatro en España. II La ópera y el Teatro Real*. Madrid, Editorial Tesoro, 3 vols. 1965.

¹⁹ Thomas G. Kaufman. *Verdi and his major contemporaries: A Selected Chronology of Performances with Casts*. Nueva York, Garland Publishing, 1990.

²⁰ Víctor Sánchez. *Verdi y España*. Madrid, Akal, 2014.

de la época ha permitido contextualizar y corroborar las anotaciones y diferentes marcas presentes en las partituras manuscritas del archivo Vidal Llimona y Boceta.

En cuanto a los elementos extra musicales presentes en las partituras existen algunos estudios que se centran en estos aspectos. En el caso de las marcas de agua, “El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad”²¹ de Antonio Ezquerro ha sido fundamental desde el punto de vista metodológico. Se trata de un artículo publicado en el año 2000 sobre marcas de agua en fuentes musicales. Otra referencia importante en cuanto a marcas de agua se refiere es la publicación de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, coordinado por José Luis Basanta. Se trata de una colección de ocho volúmenes que recoge las marcas de agua presentes en los documentos de todos los archivos de Galicia. Los últimos dos volúmenes corresponden a marcas de agua del s. XIX algunas de ellas presentes en el papel de las partituras de este estudio.

Por último ha sido necesario recurrir al *Diccionario de la Música española e hispanoamericana* para completar y aclarar algunos aspectos relacionados con las voces de “Editores e Impresores”²². También ha sido necesario recurrir a las voces de editores como “Andrés Vidal y Llimona”²³, “Ferrer de Climent”²⁴, “F. Bernarregui”²⁵, “Ildefonso Alier”²⁶ y músicos como “Ramón Bonet”²⁷ o “Juan Budó”²⁸. De esta forma se ha obtenido una panorámica general para comprender mejor este gran entramado editorial que se dio en el marco temporal en el que estuvo activo el fondo Vidal Llimona y Boceta.

IV. Estructura del trabajo

El trabajo se divide en cuatro capítulos principales:

1. Etiquetas y sellos; 2. Marcas de agua; 3. Anotaciones y 4. Descripción y valoración de las partituras.

²¹ Antonio Ezquerro. “El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad”. *Anuario Musical*, nº55, 2000, pp. 19-69.

²² Carlos José Gosálvez. “Editores e Impresores, I. España”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 4, 1999, pp. 606-620.

²³ Carlos José Gosálvez. “Vidal y Llimona, Andrés”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10, 1999, pp. 859-860.

²⁴ Carlos José Gosálvez. “Ferrer de Climent, Joaquín”. En *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, 1999, pp.93-94.

²⁵ Carlos José Gosálvez; Beryl Kenyon. “F. Bernarregui”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, p.407.

²⁶ Carlos José Gosálvez. “Alier, Ildelfonso”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1, 1999, p. 286.

²⁷ Francesc Bonastre. “Bonet Vallverdú, Ramón”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol.2, 1999, pp. 613-614.

²⁸ Carlos José Gosálvez. “Budó Martín, Juan”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2 1999, p. 746.

He optado en primer lugar por la observación de las fuentes y su análisis, -lo que correspondería a los tres primeros capítulos- para posteriormente extraer hipótesis y conclusiones sobre la circulación y la copia de las partituras (último capítulo).

El primero de ellos corresponde al de las etiquetas y sellos. Debido a la cantidad y variedad de etiquetas y sellos en las partituras era necesario estudiar y analizar de forma pormenorizada todas ellas trazando además un eje cronológico. En el segundo capítulo, se han identificado, clasificado y comparado las marcas de agua que aparecen en las partituras. Y en el tercero, se han explicado y estudiado todas las anotaciones que aparecen en las partituras, ya que aportan mucha información sobre directores de orquesta, cantantes, lugares y fechas de representación, o cambios y modificaciones en las diferentes interpretaciones de las óperas. En general; en estos tres primeros capítulos, se han extraído los datos de las partituras y se han expuesto de forma clara y ordenada después de su estudio y comparación con la bibliografía y las fuentes citadas en el siguiente apartado.

En el último capítulo se han expuesto todas las copias de las óperas que se conservan de Verdi en el fondo Vidal Llimona y Boceta. En cada una de ellas se han mencionado las características más destacadas, justificando en cada caso su origen y circulación entre Italia, Barcelona y Madrid.

CAPÍTULO 1. ETIQUETAS Y SELLOS

Los sellos y etiquetas presentes en las partituras ayudan a vislumbrar la trayectoria y circulación de las partituras desde su origen hasta su llegada al fondo Vidal Llimona y Boceta. A continuación se presentan todas las etiquetas y sellos que aparecen en las copias manuscritas, en orden cronológico, con el fin de situar las partituras y establecer su origen y posibles representaciones.

Existen etiquetas y sellos procedentes de Italia y por tanto se puede confirmar el origen italiano de algunas de las partituras, como se detalla más adelante. Aparecen etiquetas referentes a las dos editoriales italianas más relevantes del s. XIX, Ricordi y Lucca. En cuanto a España, hay referencias tanto a Barcelona como a Madrid, puntos neurálgicos de la actividad editorial y teatral de la segunda mitad del s. XIX. Aparecen etiquetas de editores y copistas barceloneses, como es el caso de Joaquín Ferrer de Climent y Arregui y Aruej. Además, hay presencia de sellos de teatros barceloneses como el Principal. Todo esto atestigua la circulación de las partituras por esta ciudad entre los años 40 y 80, bajo la dirección de Andrés Vidal Llimona, personaje central por el que se constituye finalmente la sociedad Vidal Llimona y Boceta en 1895. Por supuesto, su actividad se relaciona con Madrid lo que atestiguan las etiquetas y sellos de este periodo de tiempo, con la Propiedad Intelectual y finalmente con la sociedad Vidal Llimona y Boceta.

En primer lugar, en el fondo se pueden encontrar tres tipos diferentes de etiquetas de origen italiano. La etiqueta más temprana corresponde a la editorial de Giovanni Ricordi [Ilustración 1]:



Ilustración 1. Portada de la *Scena e cavatina* de la ópera *Oberto* de Verdi (TRPms 20)²⁹
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM
© ICCMU

Esta impresión es una de las primeras que emplearía Giovanni Ricordi para anunciar su actividad en la ciudad de Milán y se utilizó como mínimo hasta 1939, fecha del estreno de la ópera *Oberto* de Verdi, ya que es en una partitura de esta ópera donde aparece (TRPms 20).

La segunda de las etiquetas de Giovanni Ricordi halladas en las partituras del fondo [Ilustración 2] indica cierto paso de tiempo³⁰, ya que en ésta se anuncia como calcografía, copistería y tipografía musical. Se anuncia también como editor del

²⁹ TRPms 20 es la signatura de la partitura. Las siglas hacen referencia a Teatro Real Partitura Manuscrita y el número correspondiente en el que fue catalogado.

³⁰ Según la casa Ricordi, no pasó mucho tiempo desde que Giovanni Ricordi comienza su actividad como copista de música hasta que funda, con la apertura de una pequeña imprenta en 1808, lo que hoy es la editorial Ricordi. Ver más información sobre la historia de la casa Ricordi en: <http://www.ricordi.it/cms/azienda/casa-ricordi-la-storia-1> [Última consulta 31-05-2016]

conservatorio y del *Imperiali Regi Teatri*, además de ser el propietario de la *Gazeta Musicale* de Milán fundada en 1842. Por tanto, podemos asegurar que todas las partituras que presentan esta etiqueta [Tabla 1] son posteriores a 1842.



Ilustración 2. Etiqueta de Giovanni Ricordi en una partitura de *I Lombardi* (TRPms 29).
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

A partir de la muerte de Giovanni Ricordi (1853) el negocio pasa a manos de su hijo Tito di Gio. Ricordi. De esta primera etapa de Tito di Gio. Ricordi aparece una etiqueta con los datos más básicos de la editorial [Ilustración 3].



Ilustración 3. Etiqueta de Tito Di Gio. Ricordi en una copia de *Ernani* (TRPms 50).
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

Sin embargo, las siguientes etiquetas de la casa Ricordi [Ilustración 4 y 5] ya presentan su nombre junto a otros datos que ayudan a datar de forma más exacta el origen de las partituras.



Ilustración 4: Etiqueta de G. Ricordi & C.
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU



Ilustración 5. Etiqueta de G. Ricordi & C. con la sucursal de París abierta
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

Como se puede observar, aparte del nombre de Tito di G. Ricordi aparece el de Francesco Lucca, editorial que fue adquirida por Ricordi en 1880. Además, aparecen anunciadas otras sucursales de la casa Ricordi abiertas en diferentes lugares y años³¹. Esto sugiere que esta etiqueta fue empleada a partir de 1888, año en que se abren las sucursales en Palermo y París.

En cuanto a las referencias de la editorial Ricordi, algunas partituras presentan anotaciones que, aunque no son estrictamente etiquetas, indican que tuvieron su origen en Italia. Por ejemplo, en las encuadernaciones de algunas partituras, como la TRPms 18 de la ópera de *Rigoletto*, aparecen cubiertas en las que pone: “Proprietà esclusiva di Tito Di Gio. Ricordi in Milano” [Ilustración 6].



Ilustración 6: Portada de Rigoletto (TRPms 18)
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

³¹ <http://www.ricordi.it/cms/azienda/casa-ricordi-la-storia-1> [Última consulta 31-05-2016]

Muchas partituras presentan hojas rotas y reparadas con trozos de papel o refuerzos en el lomo para sujetar bien la encuadernación de la partitura. En algunos casos, estos papeles tienen anotaciones en italiano que demuestran que estas partituras provienen de la casa Ricordi.

Otros datos a favor del origen italiano de las partituras, son las referencias a Francesco Lucca, otro gran empresario y editor que coexistió con la casa Ricordi en Italia, en la segunda mitad del s. XIX. La partitura TRPms 25 (correspondiente a la ópera de *Nabucco*) presenta en la portada una nota en la que pone: *Mil° presso F° Lucca*. Es posible que se pidieran copias de las partituras de *Nabucco* al editor Francesco Lucca ya que los derechos de esta obra eran compartidos por él y Giovanni Ricordi³². Este sería el único caso del que tenemos constancia documental de que una de las partituras del fondo procediera de la editorial de Francesco Lucca, ya que todas las referencias que aparecen de este editor son posteriores a la absorción de su editorial por parte de la casa Ricordi en 1880. Por tanto, esto indicaría que esa partitura fue solicitada durante la actividad de Andrés Vidal y Roger, o de su hijo Andrés Vidal y Llimona, mucho antes de asociarse con Antonio Boceta.

También existe un sello referente a la casa Ricordi [Ilustración 7], que solo aparece en una partitura de *Il trovatore* (TRPms 27). Sin embargo, aunque no aparezca en otras partituras de Verdi, este sello aparece en partituras de otros compositores en este fondo, y por tanto, es importante tenerlo en cuenta en posteriores investigaciones sobre el origen y circulación de las partituras del fondo Vidal Llimona y Boceta.



Ilustración 7: Sello de Ricordi

Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.

© ICCMU

En cuanto a las etiquetas y sellos de origen español, aparecen en mayor cantidad y variedad que las italianas. Hay una gran cantidad de partituras que presentan etiquetas del editor catalán Joaquín Ferrer de Climent, activo desde 1866 hasta 1899³³. Es posible que la etiqueta siguiente [Ilustración 8] sea una de las primeras que empleara. En ella aparece como almacenista de música y así es como se anuncia, en sus primeros años, en el periódico *El Artista*³⁴.

³² Víctor Sánchez. *Verdi y España*, p.37.

³³ Carlos José Gosálvez. “Ferrer de Climent, Joaquín”, en Emilio Casares Rodicio (ed.) *Diccionario de la música española e Hispanoamericana*, vol. 5, pp. 93-94.

³⁴ S. a. “Gran almacén de música”, *El Artista*, Barcelona, 15-VI-1866, p. 8.



Ilustración 8: Joaquín Ferrer de Climent
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

En sus inicios se estableció en la calle Xuclà 15 y más tarde, en torno a 1885 su almacén de música está localizado en la calle Escudillers 81³⁵ hasta aproximadamente 1888 que pasa a la calle Pablo 20³⁶. Sobre estas fechas (1887) ya es conocido como representante de “varias casas editoriales de música del extranjero” como se publica en la noticia de su fallecimiento³⁷. Esto se puede apreciar en otras dos etiquetas presentes en las partituras del fondo [Ilustración 9 y 10].



Ilustración 9: Ferrer de Climent como representante de la casa Tito di Gio. Ricordi
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU



Ilustración 10: Ferrer de Climent como corresponsal de los almacenes de París y Milán
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

³⁵ S. a. *La Dinastía*, Barcelona, 25-XI-1885, p. 22. S. a. “Fides Spes Amor”, *La Hormiga de oro*, Barcelona, 15-IV-1886, p. 15.

³⁶ S. a. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la de administración*. Madrid, 1888, p. 675.

³⁷ S. a. “Crónica local”, *La Dinastía*, Barcelona, 5-V-1887, p. 2.

Esto explicaría que a través de Ferrer de Climent llegaran partituras procedentes de Ricordi antes de la creación de la Sociedad Vidal Llimona y Boceta. Además, no hay que olvidar que el editor Ferrer de Climent también hacía las tareas de copistería de música (Ilustración 11) por lo que algunas de las partituras pudieron ser copiadas en España. Sin embargo, es más probable, que después del pleito con Vidal Llimona y Boceta por la representación de la casa Ricordi en España³⁸, todas o muchas de estas partituras pasaran al archivo Vidal Llimona y Boceta y de ahí la cantidad de partituras que presentan estas etiquetas.

La presencia de sellos como el del Teatro Principal, “Empresa del Teatro Principal” [Ilustración 11] en algunas de las partituras (TRPms 30, TRPms 32, TRPms 54 y TRPms 41) atestigua su empleo en este teatro y corrobora su paso por Barcelona antes de llegar a Madrid.



Ilustración 11: Sello de la “Empresa del Teatro Principal” de Barcelona
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

En otras dos partituras del fondo, una de *Ernani* (TRPms 44) y otra de *Rigoletto* (TRPms 15), aparece el sello de Arregui y Aruej, otra editorial y copistería de música en actividad durante la segunda mitad del s. XIX. En 1890 ya existía una importante relación entre esta editorial y Andrés Vidal y Llimona, siendo esta casa representante en España, por delegación de Andrés Vidal y Llimona, de la editorial Mr. Choudens de París³⁹. Luis Arruej y Enrique Arregui trabajaban principalmente entre Barcelona y Madrid y combinaban su actividad de archivo y copistería en diversos teatros de Madrid, como el Teatro del Príncipe Alfonso o el Teatro Apolo⁴⁰, con la de empresarios de algunos teatros barceloneses como El Dorado⁴¹. El sello presente en este archivo demuestra la actividad de archivo y copistería de música de esta editorial y su establecimiento en la calle Greda, 15 de Madrid [Ilustración 12].

³⁸ Laura de Miguel y Ruth Piquer. “La colección inédita...”, p. 75.

³⁹ S. a. *La Correspondencia de España*. Madrid, 6- XI-1890, p. 4.

⁴⁰ S. a. “Teatro del Príncipe Alfonso”, *La Iberia*. Madrid, 19-III-1891, p. 3. S. a. “Diversiones públicas”, *La Época*. Madrid, 29-VIII-1892, p. 3.

⁴¹ S. a. “Noticias de espectáculos”, *La Correspondencia de España*. Madrid, 26-III-1894, p. 3.



Ilustración 12: Sello “Arregui y Aruej”.

Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.

© ICCMU

Por último existen diferentes etiquetas más relacionadas con el archivo Vidal Llimona y Boceta y las propias del archivo. Por ejemplo, la siguiente etiqueta [Ilustración 13] pertenece a la última etapa de Andrés Vidal y Llimona antes de asociarse con Antonio Boceta en 1895. Aproximadamente en la década de 1890 la “Agencia Internacional de la Propiedad Artística y Literaria” que Andrés Vidal creó alrededor de 1880, pasa a denominarse “Propiedad Intelectual” con sede en la calle Ardemans 17 de Madrid.

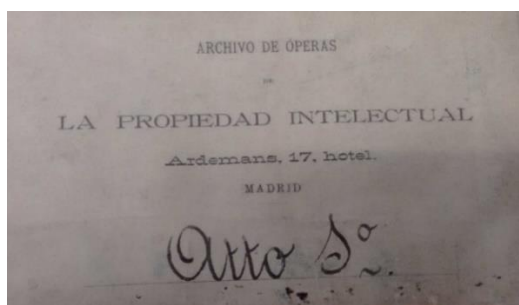


Ilustración 13: Sello de la Propiedad Intelectual con sede en Madrid

Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.

© ICCMU

En 1895 se puede confirmar la unión de Andrés Vidal y Llimona con Antonio Boceta a través de la prensa de la época:

- Copiamos del periódico local *La Vanguardia*:

Los señores don Andrés Vidal Llimona y don Antonio Boceta Rodríguez, han constituido una sociedad colectiva por 15 años para dedicarse á la explotación de toda clase de negocios referentes á propiedad intelectual, incluso la compra y venta de materiales de orquesta.

Gira esta sociedad bajo el nombre de Vidal Llimona y Boceta, con la gerencia y firma de los dos socios⁴².

⁴² S. a. *Ilustración Musical hispano-americana*. 30-VI-1895, p. 7

De la sociedad Vidal Llimona y Boceta hay dos etiquetas diferentes en las cuales también se puede apreciar una evolución en el tiempo. Aunque no aparecen fechas que ayuden a situarlas en el tiempo, sí que ofrecen datos con los que trazar un marco temporal.

En la partitura TRPms 14 de la ópera *Il Trovatore* aparece una etiqueta [Ilustración 14] con el nombre completo de la sociedad, en la que se anuncia la sede que había en Barcelona a cargo de Ildefonso Alíer⁴³ y las dos delegaciones en Lisboa y en la Habana. Por tanto, se puede datar el empleo de esta etiqueta entre 1900 y 1904, ya que es en estas fechas cuando esta editorial musical aparece matriculada en la delegación de Hacienda de Madrid⁴⁴.



Ilustración 14: Etiqueta de la sociedad Vidal Llimona y Boceta
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

De aproximadamente el mismo periodo de tiempo que esta última etiqueta, es otro sello de la Propiedad Intelectual [Ilustración 15] y de la Agencia Teatral de España [Ilustración 16] que aparece en las partituras de *Un ballo in maschera* (TRPms 13), *I due foscari* (TRPms 24) y *Nabucco* (TRPms 39).

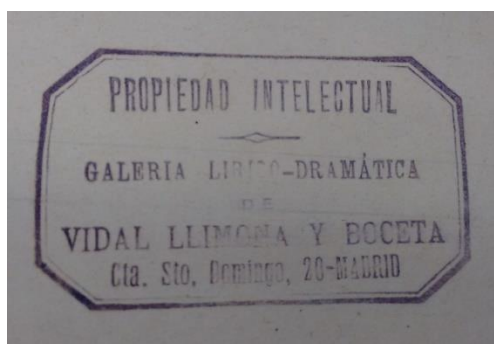


Ilustración 15: Sello de la Propiedad Intelectual y Vidal Llimona y Boceta
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

⁴³ Representante y socio de Vidal Llimona y Boceta desde el 12 de marzo de 1901. Laura de Miguel y Ruth Piquer. "Edición y copia de partituras...", p. 9.

⁴⁴ Carlos José Gosálvez. *La edición musical...*, p.185.



Ilustración 16: Sello de la “Agencia Teatral de España”
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

La segunda etiqueta relativa a Vidal Llimona y Boceta es en realidad una etiqueta-sello [Ilustración 17]. Sobre una etiqueta hay estampado un sello en el que se expone que ese material pertenece a la sociedad Vidal Llimona y Boceta, además de su ubicación en Madrid.

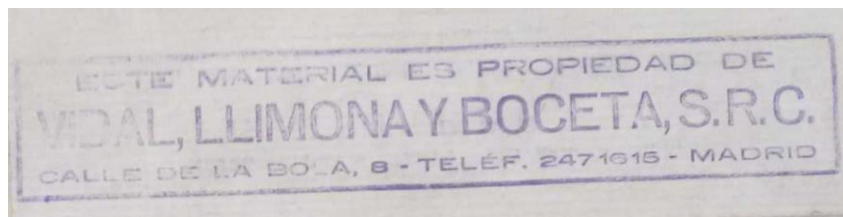


Ilustración 17: Etiqueta-sello de Vidal Llimona y Boceta
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

Esta etiqueta es la más reciente ya que la dirección que presenta es la última sede en la que estuvo el archivo antes de ser propiedad del ICCMU.

Con este análisis se pueden distinguir claramente el origen de las partituras dependiendo de las etiquetas y sellos que presentan. De las 56 partituras estudiadas, 10 presentan algunas de las etiquetas o sello de Ricordi, y 8 muestran etiquetas de Ferrer de Climent, aunque algunas de ellas son de origen italiano. Tres de ellas tienen la etiqueta de la Propiedad Intelectual antes de la formación de la Sociedad Vidal Llimona y Boceta y, otras tres etiquetas pertenecen a la propia Sociedad Vidal Llimona y Boceta. Otras dos presentan el sello de Arregui y Aruej y hay una única partitura con una etiqueta diferente al resto y de la que no he podido encontrar información [Ilustración 38]. El resto (29) no presenta ninguna de las etiquetas o sellos arriba expuestos. Sin embargo, a partir de las partituras que presentan todas estas etiquetas se puede establecer relaciones con las marcas de agua, y con diferentes anotaciones que ayudan a identificar las partituras que no aportan ninguna información acerca de su origen, copia o lugar de almacenamiento. Este particular se tratará de manera pormenorizada en el siguiente apartado del presente estudio.

CAPÍTULO 2. MARCAS DE AGUA

Las marcas de agua que aparecen en las partituras pueden dar ciertas pistas del origen y procedencia de las partituras. Además se puede establecer cierta relación de cercanía entre unas y otras. En su origen, las marcas de agua tenían la función de diferenciar e identificar a los fabricantes de papel, pero durante el siglo XIX la fabricación del papel se vuelve masiva y sobre la mitad del siglo empieza la industrialización a gran escala de este sector, lo que hace muy difícil la localización y el control de las marcas de agua.

Como bien explica Antonio Ezquerro en su artículo “El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad” existen muy pocos estudios sobre las marcas de agua en España en documentos musicales⁴⁵ y esto se acentúa todavía más si nos centramos en el s. XIX. A pesar de ello, considero importante este tipo de estudios en la documentación musical ya que de ellos se pueden extraer conclusiones relevantes.

Antes de exponer las marcas de agua encontradas en el presente estudio es necesario hacer algunas aclaraciones:

- En general, existe cierto consenso en clasificar las marcas de agua según la jerarquización de familia, tipo y variante expuesta por Sánchez Real⁴⁶ y siguiendo un orden alfabético. Como no existe una sistematización clara de marcas de agua del s. XIX he optado por clasificar las 27 marcas de agua que presentan algunas de las partituras siguiendo este mismo criterio.
- Todas las marcas de agua se aprecian por transparencia por lo que con el deterioro del papel algunas de ellas han sido imposible o muy difícil de identificar. Por tanto, las marcas de agua que no han podido ser claramente identificadas no aparecen en esta lista. Con el término identificar me refiero a determinar la forma gráfica de la marca de agua.
- Hay un gran número de marcas de agua que responden a letras capitales, correspondiendo a iniciales de nombres y apellidos de los fabricantes del papel. Sin embargo, la escasez de catálogos de marcas de agua del s. XIX no ha permitido esclarecer una comparación.
- Para poder establecer el origen de la marca de agua he tenido en cuenta las etiquetas y sellos que aparecen en las partituras y todas las anotaciones que hagan pensar en un origen italiano o español.

Las marcas de agua presentes en las partituras estudiadas son las siguientes [Tabla 2]:

Nº 1: esta marca de agua pertenece a la familia “Arco” y aparece solamente en la partitura TRPms 25 de *Nabucco*. Se trata de un arco con forma de corazón con una flecha atravesándolo. Esta marca de agua se relaciona con Italia, ya que esta partitura es de origen italiano debido a la anotación que presenta en la portada: *Milº presso Fº Lucca*. Cerca de Milán Francesco Lucca.

Nº 2: está formada por tres flores que podrían asemejarse al girasol. Está dentro de la familia “Flores”. Aparece en las partituras de *Un ballo in maschera* (TRPms 13), *Rigoletto* (TRPms 35) y *Ernani* (TRPms 50). Esta marca de agua también es de origen italiano ya que he comprobado que la partitura de *Ernani* (TRPms 50) procede de allí.

⁴⁵ Antonio Ezquerro. “El estudio de las marcas de agua...”, pp. 20-22.

⁴⁶ Antonio Ezquerro. “El estudio de las marcas de agua...”, p.28.

Las marcas de agua números 3 al 24 corresponden a la familia “Letras”. Dentro de esta familia he clasificado dos tipos, “Iniciales” y “Palabras”. Las “Letras-Iniciales” corresponden a las marcas de agua nº 3 al 17.

Nº 3: letras A F dentro de un escudo. Aparecen con esta marca de agua las partituras de *Il Trovatore* (TRPms 27) y *Ernani* (TRPms 52). Gracias al sello que presenta la partitura de *Il Trovatore* (TRPms 27) [Ilustración 7], se puede afirmar que el origen de la partitura es de Italia y por tanto la marca de agua que aparece también.

Nº 4: letras A M. Presentan esta marca de agua *Un ballo in maschera* (TRPms 13) y en las dos partituras de *Ernani* (TRPms 50 y TRPms 59). Esta marca de agua también es de origen italiano por el mismo motivo que la Nº 1.

Nº 5: letras A R Mº. Está presente en las copias de *I Lombardi* (TRPms 8), *Nabucco* (TRPms 11) y *Rigoletto* (TRPms 15). Se puede afirmar que esta marca de agua es de origen español ya que aparece en documentos de los archivos de Galicia recogidos en *Marcas de agua en documentos de los archivos de Galicia*⁴⁷. Además está fechada en 1838 por lo que sí que es posible que se empleara por España durante el s. XIX.

Nº 6: letras A Z. Presente en *Nabucco* (TRPms 26) y *I Lombardi* (TRPms 47). Es muy posible que esta marca de agua sea de origen español ya que aparece en ambas partituras hay otras marcas de agua (Nº 12 y 15) que aparecerán a continuación que sí que son de origen español.

Nº 7: letras B C. Esta marca de agua solamente aparece en *Macbeth* (TRPms 55). Aunque solo aparece en esta partitura es muy posible que sea de origen español ya que en esta misma partitura aparece la marca de agua Nº 15 que es de origen español.

Nº 8: letras D A C. Esta marca de agua está presente en *Un ballo in maschera* (TRPms 38) y *Ernani* (TRPms 50 y TRPms 52). Se puede relacionar esta marca de agua a un origen italiano si se tiene en cuenta las otras marcas de agua aparecidas en las dos partituras de *Ernani*.

Nº 9: letras F R T con un busto encima. Presente únicamente en *I due foscari* (TRPms 40). Aunque no se puede asegurar, es posible que esta marca de agua sea de origen español y que en esta misma partitura aparecen otras tres marcas de agua (Nº 21, 23 y 25) de las que se sabe que sí son de origen español.

Nº 10: letras L A F con una corona encima. Presente en *Il corsaro* (TRPms 41), *Stiffelio* (TRPms 54) y *Rigoletto* (TRPms 35). Esta marca de agua se puede relacionar con la partitura de *Rigoletto*. En esta partitura ya se ha comprobado que aparece una marca de agua de origen italiano (Nº 2) por lo que es muy posible que esta también lo sea.

Nº 11: letras M C. Esta marca de agua aparece en *La Traviata* (TRPms 65) y *Il trovatore* (TRPms 63). De esta marca de agua no se puede hacer hipótesis alguna ya que en las partituras que aparecen no hay etiquetas, sellos ni anotaciones que puedan relacionarla con un lugar de origen más claro.

Nº 12: letras Nº I. Presente en *Nabucco* (TRPms 26) y *I Lombardi* (TRPms 47). Esta marca de agua es de origen español ya que aparece recogida en el libro *Marcas de agua en documentos de los archivos de Galicia* citado anteriormente, está fechada sobre 1810.

⁴⁷ José Luis Basanta. *Marcas de agua en documentos de los archivos de Galicia. Siglo XIX*. Fundación Pedro Barrie de la Maza. Conde de Fenosa. Vol. VII, 2002.

Nº 13: letras P V F. Aparece en *Rigoletto* (TRPms 28 y TRPms 64), *Il Trovatore* (TRPms 17), *Ernani* (TRPms 53), *I Lombardi* (TRPms 8), *Nabucco* (TRPms 11), *Stiffelio* (TRPms 60 y TRPms 34). Esta marca de agua es muy posible que sea de origen español ya que en la partitura de *Nabucco* (TRPms 11) también tiene la marca de agua Nº 5 de origen español.

Nº 14: letras R R S. Presente en *Ernani* (TRPms 51 TRPms 56 y TRPms 455), *Luisa Miller* (TRPms 48), *Attila* (TRPms 32 y TRPms 43), *I due foscari* (TRPms 22), *Nabucco* (TRPms 11 y TRPms 39), *I Lombardi* (TRPms 9) *Rigoletto* (TRPms 28 y TRPms 64). Con esta marca de agua ocurre lo mismo que en la anterior. Gracias a que está presente en la partitura de *Nabucco* puede relacionarse con un posible origen español. Además, es posible que esta marca de agua esté relacionada con la siguiente (ya que son las mismas primeras iniciales) y se sabe que esta segunda sí que es de origen español.

Nº 15: letras R R S & F R F. Aparece en *Ernani* (TRPms 44), *Macbeth* (TRPms 55), *Attila* (TRPms 42), *Nabucco* (TRPms 11 y TRPms 26) y *I Lombardi* (TRPms 47). Esta marca de agua también aparece en *Marcas de agua en documentos de los archivos de Galicia* por lo que se puede afirmar que es de origen español. Además, en este mismo catálogo de marcas de agua aparece como marca de agua independiente FRF lo que posiblemente R R S & F R F sea la unión de dos fabricantes diferentes que en un momento determinado se unieron. Viene al caso porque en las partituras aparece R R S de forma suelta como hemos visto en la marca de agua anterior. Esto da pie a pensar que también es una marca de agua de origen español. El catálogo fecha esta marca de agua en el año 1827.

Nº 16: letras R Y M. Aparece en *Nabucco* (TRPms 11 y TRPms 39) y *Ernani* (TRPms 51). Se puede relacionar con un posible origen español ya que aparece en una partitura que presenta marcas de agua de origen español.

Nº 17: letra W dentro de un círculo. Esta marca de agua está presente en las partituras de *Ernani* (TRPms 7, TRPms 16 y TRPms 52), *I due foscari* (TRPms 24), *I Lombardi* (TRPms 29), *Il Trovatore* (TRPms 23 y TRPms 27), *Rigoletto* (TRPms 18). Es de origen italiano ya que en la partitura de *I Lombardi* TRPms 29 aparece la etiqueta de *Giovani Ricordi*.

Las “Letras-Palabras” corresponden de los números 18 al 24.

Nº 18: CANONICA. En la partitura de *Rigoletto* (TRPms 19). Aunque no se ha podido comprobar es posible que sea de origen español, principalmente por la propia palabra de la marca de agua.

Nº 19: COSTAS. Aparece en la partitura de *Nabucco* (TRPms 11). Esta marca de agua parece responder al apellido de Bartolomé Costas⁴⁸. Aparece en *Marcas de agua en documentos de los archivos de Galicia* fechada en 1890, con una tipografía muy parecida. Por tanto, de origen español.

Nº 20: D. GIOVANNI G. DI MINORI. Esta marca de agua está presente en *La Traviata* (TRPms 12 y TRPms 30). Aunque no se ha podido comprobar esta marca de agua es de origen italiano por la propia naturaleza de la marca de agua.

⁴⁸ Gonzalo Gayoso. “Apuntes para la historia papelera de Barcelona y su provincia”, *Investigación y Técnica del papel*, nº 39, 1974, p.48.

Nº 21: ESTEVAN. Aparece únicamente en *I due foscari* (TRPms 40). Marca de agua de origen español ya que en esta misma partitura aparecen otras marcas de agua de origen español como la Nº 23 y 25.

Nº 22: JOSE VILASECA CAPELLADES. Esta marca de agua de agua aparece en *Ernani* (TRPms 57). La propia marca de agua indica que se trata de un fabricante de origen español además de confirmarlo ya que Capellades hace referencia un pueblo de Barcelona, donde se encontraban varios molinos y fábricas de papel desde el s XVIII⁴⁹.

Nº 23: MANUEL. Aparece en la misma partitura que la anterior, *I due foscari* (TRPms 40). Aunque parece bastante obvio que fuera de origen español por el nombre que aparece, se puede confirmar este hecho sabiendo que también aparece en los archivos de Galicia fechada sobre 1824.

Nº 24: Gaetano Proto junto a un pedestal con un gallo encima. Aparece en *La Traviata* (TRPms 30). Esta marca de agua es de origen italiano ya que en esta partitura aparece también la marca de agua Nº 20 de origen italiano.

Nº 25: ROMANI. Está presente en *I due foscari* (TRPms 40). En este caso también se puede confirmar el origen español de esta partitura por su marca de agua. A parte de aparecer en los documentos de Galicia recogidos por José L. Basanta, también aparecen referencias de su establecimiento en Barcelona⁵⁰. El papel fabricado por Romani era uno de los mejores sobre todo para la escritura de música debido a su alta calidad⁵¹.

Las últimas tres marcas de agua (26 al 28) corresponden a la familia “Luna”.

Nº 26: es una luna con rostro. Esta marca de agua aparece en numerosas partituras. En *Ernani* (TRPms 7, TRPms 16, TRPms 50 y TRPms 52), *Un ballo in maschera* (TRPms 13), *Luisa Miller* (TRPms 46), *I due foscari* (TRPms 24), *Nabucco* (TRPms 25) *Il Trovatore* (TRPms 23 y TRPms 27), *I Lombardi* (TRPms 29) y *Rigoletto* (TRPms 18). Se puede confirmar que esta marca de agua es de origen italiano ya que en algunas partituras como en la TRPms 52 de *Ernani*, o *Il Trovatore* (TRPms 27) aparecen anotaciones de ciudades y teatros italianos en italiano. Además, hay partituras que tienen etiquetas de Giovanni Ricordi (TRPms 50, TRPms 27 o TRPms 29) lo que reafirma todavía más su origen italiano.

Nº 27: es el dibujo de la misma luna (Nº 26) dentro de un escudo. Está presente en *Un ballo in maschera* (TRPms 13), *Rigoletto* (TRPms 18), y *Il Trovatore* (TRPms 27). Esta marca de agua también se le asocia un origen italiano ya que en las partituras que aparecen ya se había confirmado su origen.

Nº 28: son tres lunas sin rostro. Esta marca de agua aparece en *Luisa Miller* (TRPms 46) *Rigoletto* (TRPms 35) y *Il Trovatore* (TRPms 27). Esta marca de agua es de origen italiano, ya que las tres partituras en las que aparece ya se han relacionado con un origen italiano con otra marca de agua (Nº 27).

De las 28 marcas de agua que se han estudiado, se puede confirmar que 7 de ellas son de origen español y 9 de origen italiano [Tabla 3]. A partir de ellas, estudiando otras marcas de agua presentes en las mismas partituras, y teniendo en cuenta otros elementos

⁴⁹ Gonzalo Gayoso Carreira. “Apuntes...”, p. 48-49

⁵⁰ Gonzalo Gayoso Carreira. “Apuntes...”, p. 44-45.

⁵¹ Germán Labrador. “El papel R. Romaní y la datación de la música española de finales del s. XVIII (1775-1800) una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini”. *Revista de Musicología*, nº 2, vol. 27, 2004, pp. 699-741.

presentes en las partituras (etiquetas, sellos y anotaciones) se han podido relacionar con un origen u otro el resto de marcas de agua, de las que no se han encontrado documentos o referencias explícitos. Así, otras 8 marcas de agua se relacionan con un origen español y 3 más con un posible origen italiano. Únicamente hay una marca de agua que no es posible determinar ya que solamente aparece en dos partituras sin ninguna otra marca con que se pueda relacionar. En ellas tampoco aparecen etiquetas o anotaciones que hagan pensar en un origen claro.

Por último hay 11 partituras que no tienen marcas de agua. Las copias son: *Les vepres siciliennes* (TRPms 61), *I masnadieri* (TRPms 49), *Oberto* (TRPms 20), *Aida* (TRPms 10 y 33), *Un ballo in maschera* (TRPms 36 y 37), *La Traviata* (TRPms 31), *Il Trovatore* (TRPms 14 y 62) y *Ernani* (TRPms 21) no presentan ninguna marca de agua en el papel.

ARCO

[1]

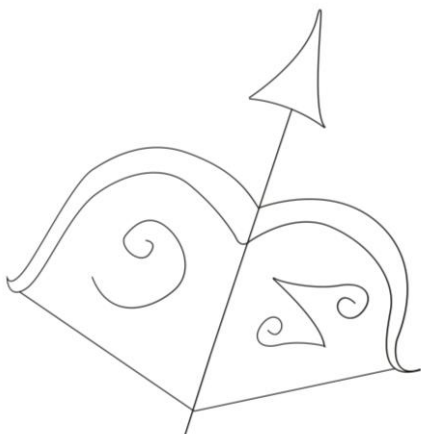


Figura 1: Arco y flecha

FLORES

[2]

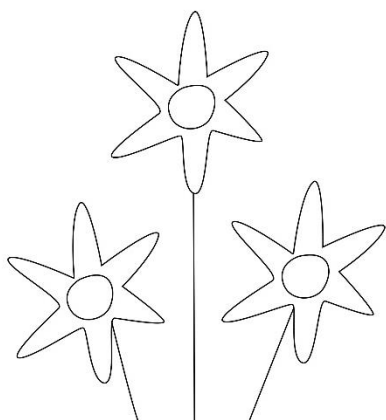


Figura 2: Flores

LETRAS

- Iniciales

[3]



Figura 3: A F dentro de un escudo

[4]



Figura 4: A M

[5]

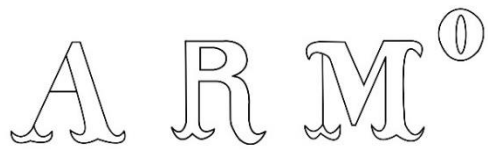


Figura 5: A R M°

[6]

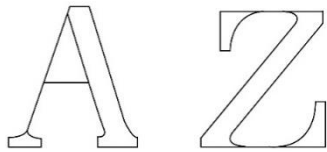


Figura 6: A Z

[7]

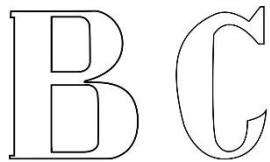


Figura 7: B C

[8]



Figura 8: D A C

[9]

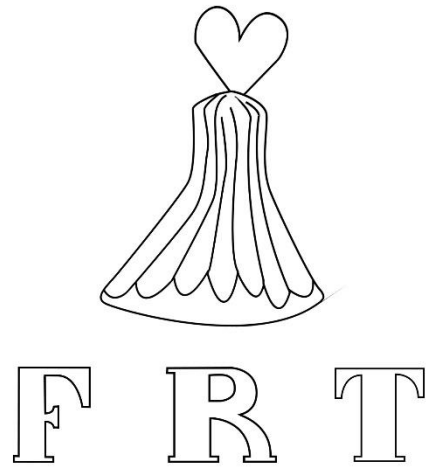


Figura 9: F R T debajo con un pedestal

[10]

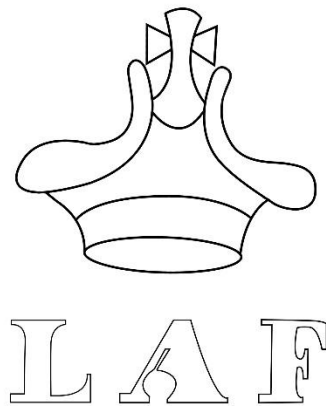


Figura 10: L A F debajo de una corona

[11]

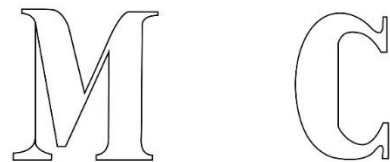


Figura 11: M C

[12]

Nº I

Figura 12: Nº I

[13]

P V F

Figura 13: P V F

[14]

R R S

Figura 14: R R S

[15]

R R S & F R F

Figura 15: R R S & F R F

[16]

R Y M

Figura 16: R Y M

[17]

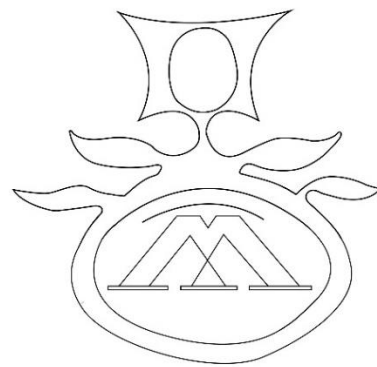


Figura 17: W dentro de un círculo

- Palabras

[18]

CANONICA

Figura 18: CANONICA

[19]

C O S T A S

Figura 19: COSTAS

[20]



Figura 20: D. GIOVANNI G. Di MINORI

[21]

E S T E V A N

Figura 21: ESTEVAN

[22]

JOSE VILASECA
CAPELLADES

Figura 22: JOSE VILASECA CAPELLADES

[23]

M A N U E L

Figura 23: MANUEL

[24]



Figura 24: Gaetano Proto con un pedestal y un gallo

[25]

ROMANI

Figura 25: ROMANI

LUNA

[26]



Figura 26: Luna

[27]

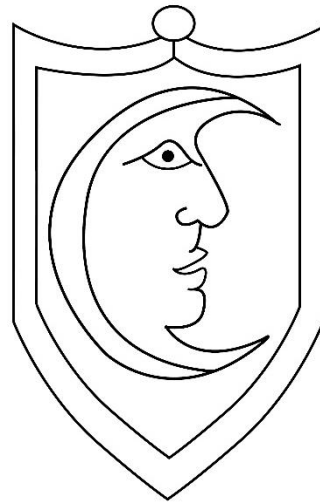


Figura 27: Luna dentro de un escudo

[28]

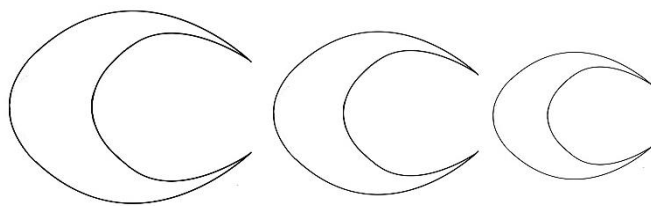


Figura 28: Tres lunas

CAPÍTULO 3. ANOTACIONES EN LAS PARTITURAS

En este capítulo comentaré cada una de las anotaciones encontradas en los ejemplares con el fin de arrojar luz sobre los distintos aspectos a los que se refieren. Dichas anotaciones se pueden clasificar en diferentes categorías. La mayoría son relativas a la interpretación de la música y a la escenografía. Hay que tener en cuenta que todas las partituras excepto dos (TRPms 12 y TRPms 57), son partituras generales, es decir, la partitura que utilizaba el director de orquesta. Por tanto parece lógico que aparezcan los dos tipos de anotaciones.

Por otro lado, aunque no tan habituales, existen otras anotaciones que hacen referencia a lugares, fechas y temporadas de interpretación de las obras. También hay algunos nombres de teatros (tanto italianos como españoles), listas con cantantes, directores de orquesta e incluso alguna caricatura, elementos que ayudan a comprender mejor la circulación de las partituras.

3.1 Anotaciones escénicas y de interpretación

En todas las partituras, excepto en la TRPms 57 (parte de flauta de la ópera *La Traviata*) aparecen este tipo de anotaciones. En su mayoría son apuntes descriptivos del tipo de escena que aparece en ese número musical, cómo está distribuida o qué personajes aparecen en ella. Un ejemplo se puede ver en la ópera *Un ballo in maschera* [Ilustración 1]. También aparecen los nombres de los personajes en el momento que entran a cantar, algo muy útil para el director quien con un golpe de vista podía dar las entradas a los cantantes en el momento preciso.

Aunque es complicado averiguar las anotaciones realizadas por el director y las copiadas por el copista de música, se pueden deducir mediante el análisis del tipo de tinta empleado y la comparación entre la grafía de la música y el texto. En general, en el corpus de partituras estudiado, muchas de las anotaciones están hechas por el propio copista ya que la tanto la grafía como la tinta coinciden con la de la música. Además, en copias de una misma obra aparecen las mismas anotaciones escénicas sin cambio alguno, lo que demuestra que corresponden a copias de los copistas. Esto se puede observar en el ejemplo anteriormente mencionado. Si se compara la partitura TRPms 37 con la TRPms 13 y la TRPms 38, copias las tres de *Un ballo in maschera*, [Ilustración 18, 19 y 20] se puede ver que la anotación escénica es igual en los tres casos, sugiriendo que dos de las partituras son copia de una tercera o que las tres son copias de una misma copia anterior común.

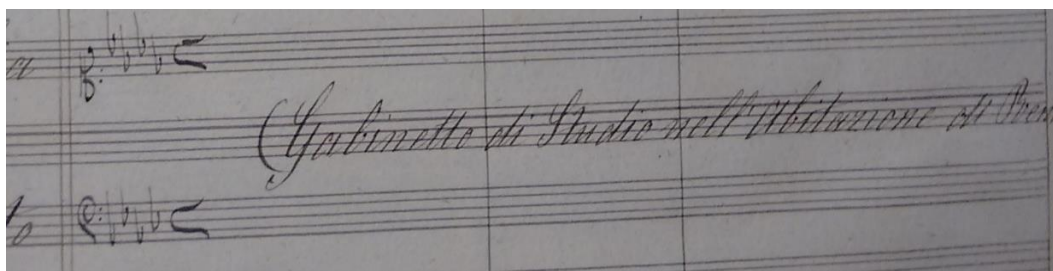


Ilustración 18: Acto 3º, nº 7 “Scena Amelia, Renato e preghiera Amelia” de la ópera *Un ballo in maschera* (TRPms 37)

Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.

© ICCMU

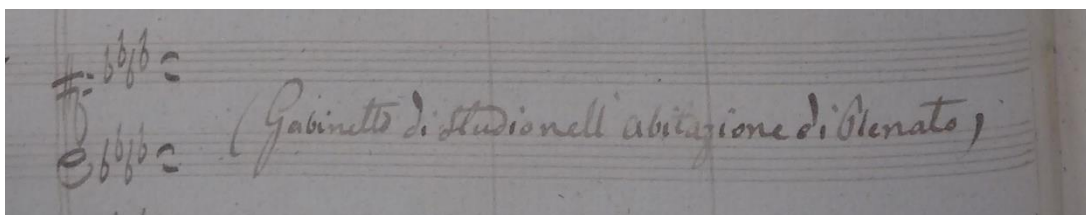


Ilustración 19: Acto 3º, nº 7 “Scena Amelia, Renato e preghiera Amelia” de la ópera *Un ballo in maschera* (TRPms 13)

Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.

© ICCMU

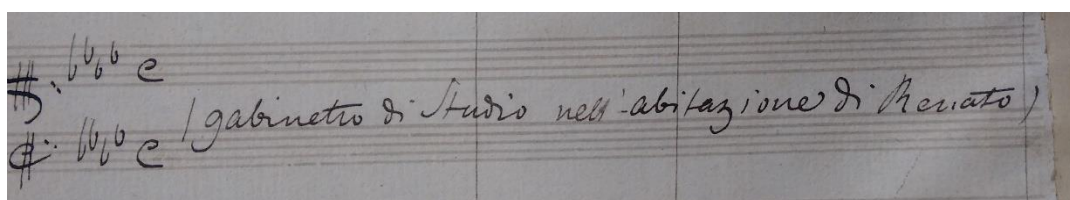


Ilustración 20: Acto 3º, nº 7 “Scena Amelia, Renato e preghiera Amelia” de la ópera *Un ballo in maschera* (TRPms 38)

Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.

© ICCMU

En cuanto a las anotaciones interpretativas, se pueden encontrar en mayor o menor cantidad, pero se hallan en todas las partituras estudiadas. En este tipo de anotaciones sí que se pueden distinguir entre las hechas por el copista, y las realizadas por el director. Aparecen matices dinámicos de todo tipo, desde fff, hasta ppp, crescendos, diminuendos, ritardandos, acelerandos. Matices agógicos (piu mosso, allegretto, etc.) y anotaciones referentes a la articulación de las notas como puntillos, acentos, ligaduras, respiraciones y calderones. Algunos ejemplos se pueden observar en las siguientes imágenes [Ilustración 21].

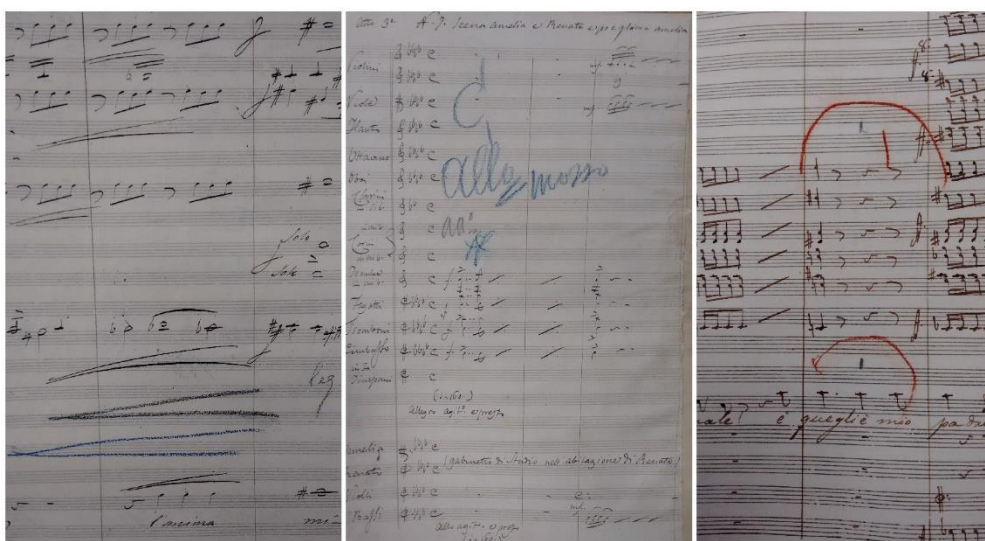


Ilustración 21: Anotaciones de carácter interpretativo

Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.

© ICCMU

En las copias de la ópera *Aida* (TRPms 10 y TRPms 33) [Ilustración 22 y 23] hay anotaciones referentes a la interpretación de la obra que concluyen con la firma de Giuseppe Verdi. Estas anotaciones no son manuscritas de Verdi, están realizadas por el copista de la partitura, pero demuestran la pretensión de fidelidad al original del compositor.

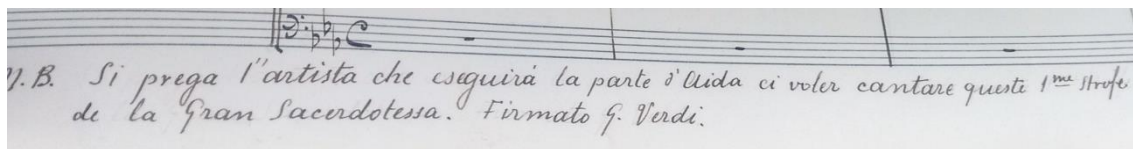


Ilustración 22: Nota relativa a la interpretación en la ópera *Aida* (TRPms 10)

Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.

© ICCMU

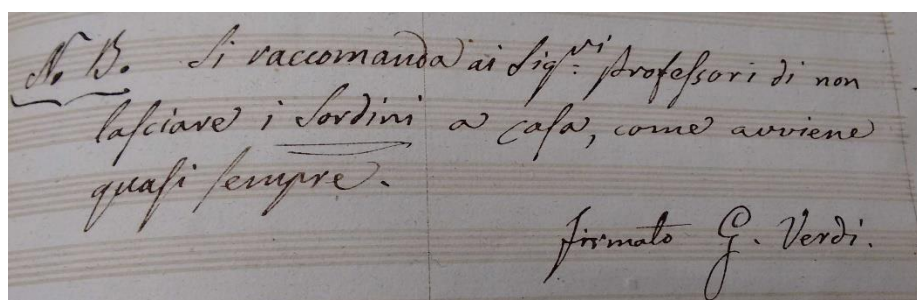


Ilustración 23: Nota interpretativa de la ópera *Aida* (TRPms 33).

Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.

© ICCMU

Existen además, de forma característica, tachaduras de fragmentos musicales. Los fragmentos o números musicales tachados aparecen en algunas ocasiones con las hojas dobladas, o incluso atadas con hilo evitando así su interpretación. A veces van acompañados de notas textuales en las que se matiza la parte que no se ha de tocar, como en el caso de una partitura de *Macbeth* (TRPms 55), en la que el segundo acto no debía interpretarse [Ilustración 24].

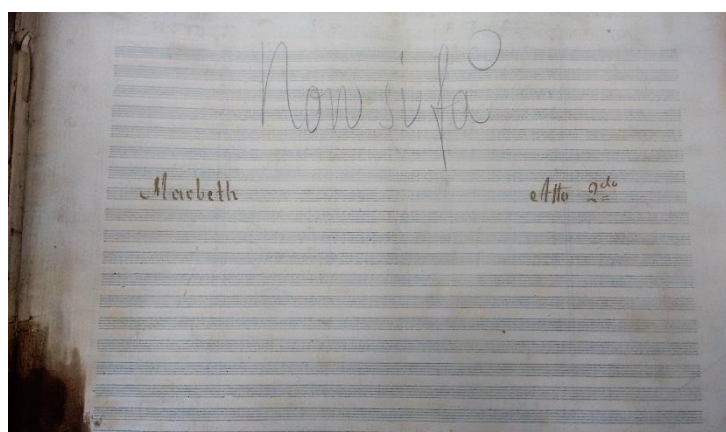


Ilustración 24: Anotación textual. *Macbeth* (TRPms 55)

Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.

© ICCMU

3.2 Otras anotaciones

Las anotaciones más interesantes, en cuanto a la circulación de las partituras se refiere, las encontramos en un *Ernani* (TRPms 52), *Un ballo in maschera* (TRPms 38), *Il Trovatore* (TRPms 27) y en *Aida* (TRPms 33) [Ilustración 26]. En las portadas de estas partituras aparece un listado con nombres de ciudades, en su mayoría italianas, seguidas del año o años de la temporada. En algunos casos, como se puede ver en la ilustración 25 también aparecen las abreviaturas de la temporada en la que se empleó: *Est.* es la abreviatura de *estate*, verano en italiano; *autº* es la abreviatura de *autunno* que es otoño; *Prim.* la abreviatura de primavera; *Carle.* o *carn.* sería la abreviatura de *carnavale*, temporada que abarcaba desde diciembre hasta febrero. También es posible reconocer el nombre de algunos teatros, aunque el nombre de éstos no aparece de forma sistemática al lado de las ciudades. En estos casos se han comprobado cada uno de los lugares y fechas con el estudio de Kaufman⁵².

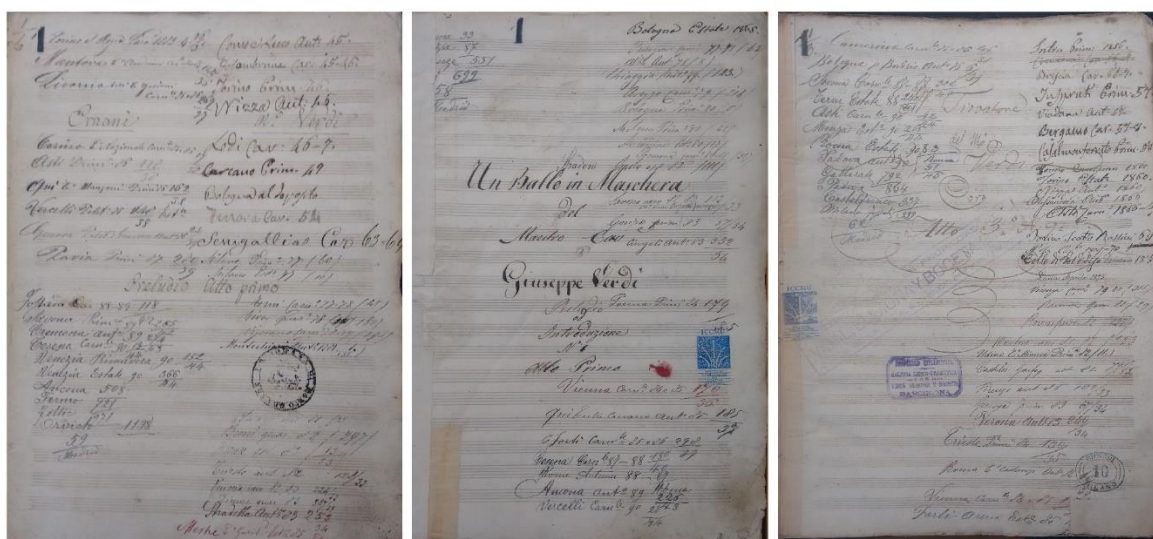


Ilustración 25: Anotaciones de ciudades, temporadas y fechas de empleo del material. *Ernani*, portada del acto 1º, *Un ballo in maschera*, portada del acto 1º, y *Il Trovatore*, portada del acto 3º

Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.

© ICCMU

De todas las ciudades y fechas que aparecen en las tres obras, coinciden únicamente dos representaciones anotadas en la partitura de *Aida*, la de Piacenza en 1877 en el *Teatro Municipale* y la de Livorno en 1878 en el *Teatro Avvalorati* [Ilustración 26]. Deduzco de ello que es posible que la representación en Barcelona estuviese gestionada por Joaquín Ferrer de Climent, ya que en 1880 éste se anunciaba como representante de Ricordi en España. La mayoría de ciudades que aparecen en las imágenes sí que coinciden con las ciudades que recoge Kaufman en su libro, pero las fechas de las representaciones que aparecen en las partituras son de años posteriores a las que él recoge.

⁵² Thomas G. Kaufman. *Verdi and...*, pp. 263-564.

feci / un longo terribilissimo, e fu l'origine di mettere / la compagnia in strada"
[Ilustración 28].

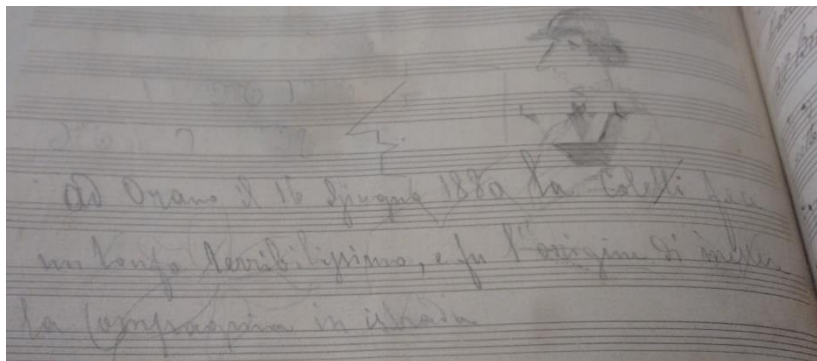


Ilustración 28: Caricatura. *La Traviata* (TRPms 13)
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

En otra partitura de *La Traviata* (la TRPms 30) aparecen otras anotaciones relativas al lugar y fecha de la representación de la obra. En la portada del primer acto está escrito el nombre de Francisco Rosa indicando que se trata del director de orquesta del Teatro Principal de Barcelona. Además, añaden la fecha del 14 de marzo de 1859. Gracias a la prensa de la época he podido corroborar que, efectivamente, ese día se interpretó *La Traviata* en el Teatro Principal de Barcelona, siendo el director de orquesta Francisco Rosa⁵³. Incluso he podido identificar a los cantantes que actuaron en dicha representación: las señoras Spezzia, Corbari y Verdaguer, y los señores Malvezzi, Aldighieri, Gómez, Casanovas, Badia, Corberó y Balleca. En la portada del segundo acto pone J. Rofar y la fecha cambia al 8 de mayo de 1859. También he podido comprobar que *La Traviata* fue representada ese día en el Teatro Principal; sin embargo, no he podido identificar a J. Rofar, ya que la compañía que actúa en esta representación es la misma que actuó unos meses antes⁵⁴.

También he podido averiguar el papel que desempeñó Silverio López, nombre que aparece en la partitura TRPms 40 (*I due foscari*) junto a la fecha de 1849 y al nombre del teatro San Fernando. El teatro San Fernando corresponde al teatro más importante que había en la ciudad de Sevilla a mitad del s. XIX. Se inauguró en el 1847 con el estreno, precisamente, de una ópera de Verdi, *Attila*. En un principio se pensaba que Silverio López hacía referencia al copista de la partitura, de hecho así aparece en la ficha catalográfica de la partitura. Sin embargo, he podido constatar que se trata del director de orquesta de la compañía de este teatro desde 1847⁵⁵.

Todas estas anotaciones ayudan a identificar los distintos usos e interpretaciones que tuvieron las partituras. En el caso de las tachaduras y cortes de fragmentos el propósito es muy claro. De hecho, hubo interpretaciones en las que sí que se interpretaban esos fragmentos ya que aparecen anotaciones interpretativas (fortes, calderones, correcciones de notas, etc.) en esas hojas. En otras representaciones se optó por no realizarlos escribiendo que no se debía interpretar, o doblando sus hojas. Incluso en otros casos se

⁵³ S. a. "Diversiones públicas", *La Corona*. Barcelona. 14-III-1859, p. 4. S. a. "Teatro Principal", *La Corona*. Barcelona, 5-IX-1858, p. 7.

⁵⁴ S. a. "Diversiones públicas", *La Corona*. Barcelona, 8-V-1859, p. 4.

⁵⁵ José Joaquín Méndez. "La primera temporada de ópera en el teatro de San Fernando de Sevilla". *Temas para la educación*. Andalucía. 30, 2014, p. 2-3.

llegaban a atar las hojas que no se debían interpretándolas atándolos con un hilo. Esto se puede observar en algunos ejemplares de *Macbeth* (TRPms 55) [Ilustración 24], *Stiffelio* (TRPms 54) [Ilustración 29], *Attila* (TRPms 32), *La traviata* (TRPms 30) [Ilustración 30], *Un ballo in maschera* (TRPms 13), *Rigoletto* (TRPms 19) [Ilustración 31] o *I due foscari* (TRPms 22).

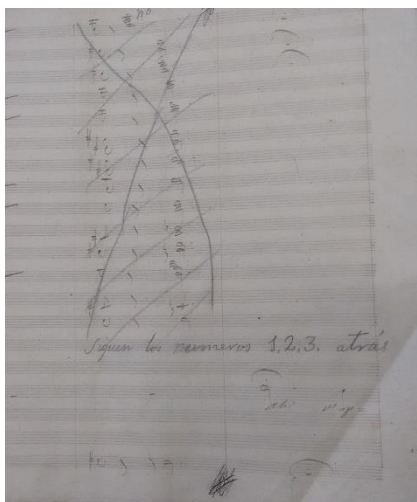


Ilustración 29: tachaduras. *Stiffelio* (TRPms 54)
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta,
Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

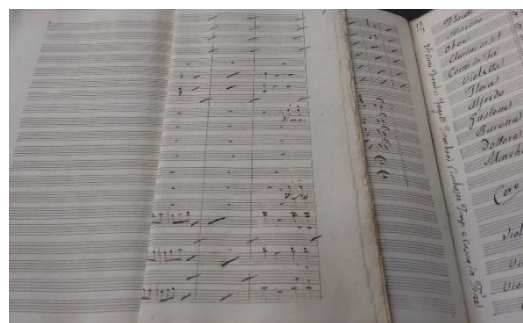


Ilustración 30: hojas dobladas. *La Traviata*
(TRPms 30)
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta,
Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU



Ilustración 31: hojas atadas. *Rigolletto* (TRPms 19)
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

Es importante tener en cuenta el idioma de estas anotaciones para poder situar geográficamente las diferentes copias e interpretaciones de las obras. Existen copias que son producidas en Italia y se trajeron a España para ser directamente empleadas y en otras partituras fueron producidas en España copiando todo exactamente igual, aunque también presentan anotaciones en castellano, con lo que se puede confirmar su copia y empleo en España. Algunos ejemplos de esto los encontramos en la partitura TRPms 48 de *Luisa Miller* [Ilustración 32]. A lo largo de esta partitura aparecen numerosas anotaciones escénicas en italiano, sin embargo al final de cada acto está escrito en castellano el número total de hojas, lo que indica que el copista era español.

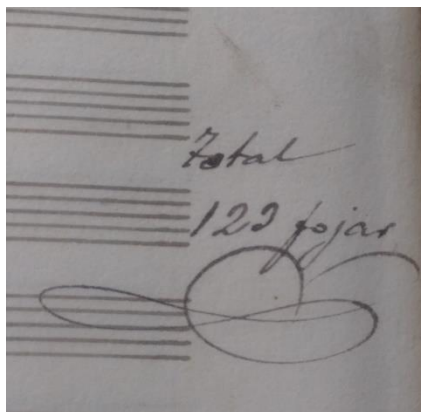


Ilustración 32: Recuento del nº de hojas. *Luisa Miller* (TRPms 48)
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

El caso de la ópera *I due foscari* es muy interesante. En dos de las partituras que se conservan en el fondo Vidal Llimona y Boceta aparecen anotaciones referentes a la duración de la representación. Se indican los minutos de cada uno de los actos y el tiempo de los descansos. En la partitura TRPms 40 [Ilustración 33] estas anotaciones están escritas en italiano, mientras que en la TRPms 22 [Ilustración 34] aparecen en castellano. Como se puede apreciar en las imágenes, los tiempos son exactamente igual, algo muy poco probable, ya que es muy difícil que en diferentes representaciones la misma ópera dure exactamente lo mismo.

Lo que demuestra esta anotación en primer lugar es que la partitura TRPms 22 está copiada directamente de la TRPms 38 y en segundo lugar que la TRPms 22 está copiada por un copista español, que se mantuvo fiel al original en cuanto a las anotaciones escénicas, pero que fuera de eso copió los tiempos de la ópera en castellano.

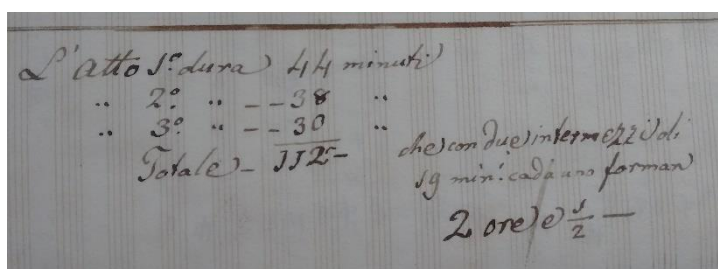


Ilustración 33: Duración de la ópera *I due foscari* (TRPms 40) en italiano
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

El acto 1.^o dura 44 minutos
2.^{do} -- 38 ...
3.^o ... 30 ...

112

Que con dos entre actos de 19. m.^d
Son dos horas y media

Ilustración 34: Duración de la ópera *I due foscari* (TRPms 22) en castellano
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

CAPÍTULO 4. DESCRIPCIÓN Y VALORACIÓN GENERAL DE LAS PARTITURAS

El material estudiado en este trabajo corresponde a las ediciones manuscritas de las óperas del compositor italiano Giuseppe Verdi que se conservan en el fondo Vidal Llimona y Boceta. Las obras que se hayan en este archivo son: *Oberto*, *Nabuco*, *Il Lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *I due foscari*, *Attila*, *Macbeth*, *I masnadieri*, *Il corsaro*, *Luisa Miller*, *Stiffelio*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Les vepres siciliennes*, *Un ballo in maschera* y *Aida* [Tabla 4].

Dentro del fondo Vidal Llimona y Boceta representan un corpus importante tanto en cuanto al volumen de partituras como a la información que de ellas se puede extraer en relación con la actividad editorial entre Italia (Ricordi) y España (Vidal Llimona) en la primera etapa del fondo. En total forman un conjunto de 56 copias manuscritas que junto a las obras de Donizetti, Bellini y Rosini reflejan la primacía de la ópera italiana en la segunda mitad del s. XIX en los teatros españoles. La mayoría de las partituras son copias tempranas, la más temprana es un *Ernani* fechada en 1844 (TRPms 16), pertenecientes a la actividad musical y editorial llevada a cabo por Vidal y Roger y su hijo Andrés Vidal y Llimona. Por tanto este conjunto de partituras de las óperas de Verdi corresponden principalmente el primer periodo de formación del fondo.

A continuación se presentan las características más destacadas y significativas de cada una de las partituras que han sido objeto de estudio de este trabajo. Por tanto, se han tenido en cuenta principalmente etiquetas y sellos, marcas de aguas y las anotaciones. Debido a la heterogeneidad y ambigüedad del tipo de encuadernación no he podido profundizar en este aspecto, aunque en determinados casos hay apreciaciones a destacar. Todas las partituras, exceptuando un *Ernani* (TRPms 57) y *La Traviata* (TRPms 12), son partituras para orquesta. Es posible que la partitura del director se devolviera a la casa editorial después de las representaciones contratadas por la compañía, pero que las *particellas* se las quedaran los propios músicos o en el teatro y no fuesen devueltas. Esto explicaría la elevada proporción de partituras orquestales respecto a *particellas* conservadas en el fondo Vidal Llimona y Boceta.

La presentación de las óperas está expuesta por orden cronológico según la fecha de composición de las obras. Para referirme a las partituras utilizo el número de signatura del catálogo. Cuando hay más de una partitura por obra, las expongo por orden de signatura.

4.1 *Oberto*

En el fondo Vidal Llimona y Boceta se conserva, de esta primera ópera, una única partitura (signatura TRPms 20). La partitura no está completa, únicamente contiene la música de la segunda escena del primer acto *Scena e Cavatina di Leonora*. Como característica importante destaca la portada. Se trata de una portada impresa aunque el título de la obra está escrito a mano [Ilustración 35].

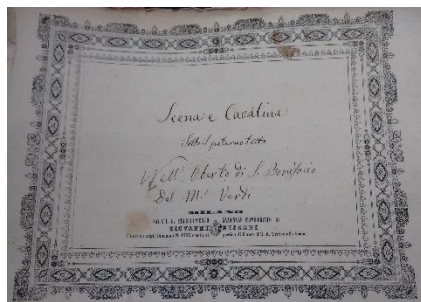


Ilustración 35: Portada de la ópera *Oberto* (TRPms 20)
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

En ella se hace referencia al establecimiento de Giovanni Ricordi en Milán e incluso aparece la dirección del establecimiento de esta casa editorial. Por tanto se puede concluir que esta copia fue hecha en Italia por la casa Ricordi. Otra característica importante son las anotaciones y arreglos que presenta. Dentro de la partitura hay una serie de hojas que están atadas entre sí con un hilo en las que aparecen anotaciones a lápiz: *string*, *cres.*, *dim.*, *f*, *p.*, que no se pueden separar. Justo antes de esta unión también aparece una gran X a lápiz. Todo esto sugiere que la partitura fue empleada de forma íntegra y en alguna otra representación posterior se optó por eliminar un fragmento uniendo las hojas de esta forma. Además, el hecho de que las hojas continúen atadas podría indicar que fue la última vez que se utilizaron para representar esta versión reducida de la ópera. La partitura no presenta etiquetas, sellos ni marcas de agua en el papel.

4.2 *Nabucco*

De esta famosísima ópera de Verdi se conservan cuatro partituras.

La primera de ellas (TRPms 11) es una copia bastante limpia aunque presenta algunas anotaciones de interpretación y escénicas. El papel es grueso y parece bastante antiguo. En él hay distintas marcas de agua: “ARM”, “PVF”, “COSTAS”, “R y M”, “RRS & FRF”, “RRS”. Es muy posible que sea una copia española ya que el título de la cubierta está en castellano y además *Nabucco* está escrito con una sola c.

La segunda partitura (TRPms 25) tiene su origen en Italia. Presenta en la portada “Mil° presso F° Lucca”. En la cubierta aparece el número 35 con un tamaño relativamente grande. Es posible que este número haga referencia a lo se conoce hoy en día como un número de catálogo. Este dato es importante ya que irán apareciendo otros números en posteriores partituras con la misma tipografía indicando que todas aquellas partituras que presenten un número de este tipo, en su cubierta o en la portada, han estado en el mismo almacén o archivo editorial. El papel parece antiguo y presenta marcas de agua correspondiente a una luna y un arco con una flecha. Esta partitura parece haber sido muy utilizada ya que presenta la esquina inferior derecha muy ennegrecida.

Lo más destacable de la tercera partitura (TRPms 26) es que presenta también el número 35 en la cubierta. Esto sugiere que esta partitura está muy ligada a la anterior, tanto en su lugar de almacenamiento como, incluso, en que fuese copiada de ella, o, que ambas fueran copiadas de la misma fuente. El papel es igual de grueso que el de la partitura

TRPms 25, aunque más amarillento, debido principalmente al paso del tiempo y al estado de conservación. La marca de agua que aparece es “RRS & FRF”. En algunas partes aparecen también “Nº I” y “A Z” como marcas de agua.

Por último la partitura TRPms 39 presenta un papel muy deteriorado, y aunque muestra las mismas marcas de agua “RRS” y “R Y M”, parece más antiguo que el de las anteriores. Lo más relevante es la etiqueta de Ferrer de Climent en la cubierta y el sello de la “Agencia Teatral de España” que nos dan información de que fue propiedad de este editor catalán. También destacan los números 64 y 65 que aparecen en la cubierta con una tipografía distinta de las anteriores. Es posible que se pusieran a posteriori para agregarlo a su archivo o que estos números hagan referencia a otro archivo o a su lugar de colocación. Cabe la posibilidad de que sean del archivo Ferrer de Climent, pero lo más probable es que sean números del propio archivo de Vidal Llimona y Boceta en algún momento de su trayectoria, ya sea durante la actividad de Andrés Vidal Llimona o una vez asociado con Antonio Boceta.

Esta ópera fue estrenada en Barcelona el 2 de mayo de 1844 en el Teatro Principal de Barcelona y dos meses después se representó en el Teatro Principal de Cádiz, con uno de los mejores cantantes del momento, E. Tamberlick. En Madrid el estreno tuvo lugar en octubre en el Teatro del Circo⁵⁶. Es posible que las partituras más antiguas que se conservan de esta ópera (TRPms 25 y 26) fueran empleadas en estas primeras representaciones en España y a partir de ellas se realizaran más copias para posteriores interpretaciones. Se tiene constancia de que durante estos primeros se representó frecuentemente en los teatros del Circo y de la Cruz de Madrid (desde 1844 hasta 1850) además de en otras ciudades de España, como Cádiz o Sevilla. A partir de esta primera época de impacto verdiano, se realizan esporádicas representaciones, una en 1854 y otra en 1856 en el Teatro Real y las dos últimas en marzo de 1869 y noviembre de 1870⁵⁷.

4.3 *Il Lombardi alla prima crociata*

Se conservan cinco ejemplares distintos de esta ópera.

El primero de ellos (TRPms 8) tiene la etiqueta de Vidal Llimona y Boceta empleada entre 1900 y 1904 [Ilustración 15]. Esta etiqueta está pegada justo encima de otra que parece corresponder a una de las primeras etiquetas de J. Ferrer de Climent [Ilustración 8], porque se ven los bordes azules que indican que es una etiqueta del editor catalán. Este caso demuestra la adquisición de obras por parte de J. Ferrer de Climent. Además en algunos volúmenes hay restos de etiquetas que han sido despegadas. Aparecen las marcas de agua “ARM” y “PVF”.

La siguiente partitura (TRPms 9) corresponde a la cavatina de *Oronte* del segundo acto de esta ópera. Destaca que está solo la música orquestal y no la voz. Al final de la partitura aparece una fecha: día 27 de Noviembre 1850. Lo más probable es que haga referencia a la fecha de la copia de la partitura, algo relativamente común cuando se realizaban copias manuscritas. Es menos probable que haga referencia al día de la interpretación de la obra ya que se solían hacer varias representaciones y además tampoco he encontrado ninguna referencia, en la prensa de la época. Además, esta nota

⁵⁶ Luis Carmena y Millán. *Crónica de la ópera...*

⁵⁷ Joaquín Turina. *Historia...*; Luis Carmena y Millán. *Crónica de la ópera...*

aporta otro dato importante y es que al estar en castellano confirma que se trata de una copia hecha en España. La única marca de agua que presenta la partitura es “RRS”, también de origen español.

La tercera de las partituras (TRPms 29) tiene su origen en Italia ya que presenta una etiqueta de Giovanni Ricordi. En la portada aparece el número 41. La marca de agua que presenta es la misma luna que aparece en la partitura TRPms 25 de *Nabucco* y una W dentro de un círculo dentro de ella cuyo significado desconocemos.

La cuarta (TRPms 45) está copiada en España y posiblemente por un copista español ya que aparece la firma de José Cornella en la portada. Además, en la portada, el nombre del compositor está traducido al castellano, y en vez de poner Giuseppe Verdi pone José Verdi. También está escrito “Acto primero”, y no *atto primo* como sería en italiano. Las marcas de agua que aparecen son “RFT” y “Romani”. En la cubierta se encuentra el número 41 como en la partitura anterior.

De la última partitura (TRPms 47) destaca el número 41 en la cubierta, lo que la relaciona con las dos partituras anteriores. El papel muestra numerosas marcas de agua “RRS & FRF”, “Nº I”, y “AZ”, todas ellas de origen español.

De todas ellas, la TRPms 29 es la única de origen italiano, basándome principalmente en las marcas de agua que presenta. Sin embargo, fue encuadernada en España ya que en el lomo pone Colección de Música. Es posible que la encuadernación sea del archivo Vidal Llimona y Boceta, aunque no hay ningún dato que ayude a corroborar esta hipótesis. Es posible que se trate de una de las primeras copias que se hiciera de la ópera *I lombardi alla prima crociata* porque no incluye la partitura del aria *Come poteva un angelo*, compuesta cinco meses después del estreno, por tanto su datación estaría alrededor de 1843. Ésta junto a la TRPms 45 y 47 formaron parte del mismo archivo editorial ya que las tres tienen el número 41 en la cubierta correspondiente a la ópera *I Lombardi alla prima crociata*.

A partir de su estreno en el Teatro del Circo de Madrid a finales de 1844, esta ópera se interpretó en numerosas ocasiones en diversos teatros de toda España (Cádiz, Málaga o Sevilla⁵⁸). También en Barcelona se pone en escena tanto en el Teatro Principal como en el Liceo. De la misma forma que ocurrió con *Nabucco*, se interpretó mucho en sus primeros años (desde 1844 hasta 1850), y a partir de la mitad del s. XIX se realizan escasas interpretaciones (6 representaciones en la temporada 53-54, dos en la temporada 57-58 y dos en la temporada 75-76 en el Teatro Real).

4.4 *Ernani*

Esta es la ópera de la que se conserva mayor número de partituras, 11, aunque no todas ellas conservan la obra completa.

TRPms 7: esta partitura conserva la música completa de la ópera. En la cubierta aparecen dos etiquetas, una en la que pone *Partizione atto 1º* y otra, de la Propiedad Intelectual agencia creada por Andrés Vidal Llimona aproximadamente en 1890 con la función de archivo lírico-dramático, copistería y administración de los derechos de

⁵⁸ Thomas G. Kaufman. *Verdi and...*, p.287.

obras artísticas y literarias de autores y obras nacionales y extranjeras⁵⁹. En tinta azul aparece en la cubierta un 55, posible número de catálogo u orden en algún archivo. También presenta las marcas de agua de una luna y una W dentro de un círculo. Por tanto es de origen italiano. Presenta anotaciones escénicas y de interpretación.

TRPms 16: como característica principal destaca que se trata de una de las pocas partituras que aparece fechada. Escrito en italiano pone 1844. [Ilustración 36].

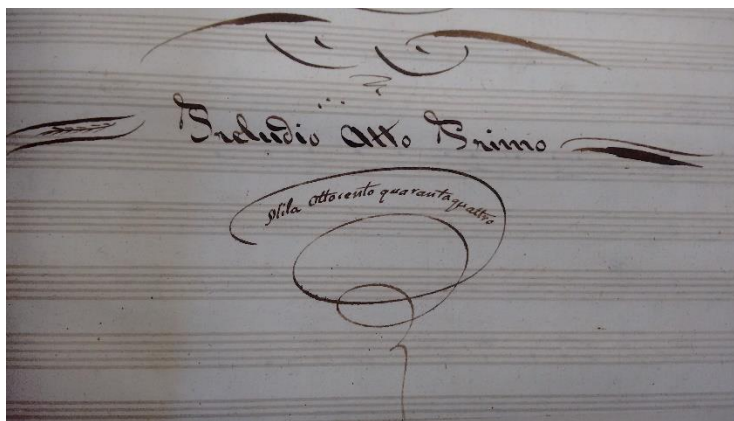


Ilustración 36: Fecha en la portada de *Ernani* (TRPms 16)
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

Lo más probable es que indique la fecha de la copia, lo que convierte a esta partitura en una de las más tempranas, ya que esta ópera se estrenó el 9 de marzo de 1844 en Italia (Venecia) y el 25 de noviembre de este mismo año en España, concretamente en Madrid, en el Teatro del Circo⁶⁰.

Destacamos que es muy posible que sea la partitura que se empleó el día del estreno, ya que el texto está traducido en castellano a lápiz. Además, aparecen anotaciones en castellano, sobre todo de saltos y marcas que indican que hay partes de música sueltas.

Por tanto se puede afirmar que la copia es de origen italiano ya que aparece la etiqueta de Giovanni Ricordi y la fecha escrita en italiano. Por otro lado, es muy probable que sea la que se empleó el día del estreno en España. Es posible que la encuadernación actual sea posterior a la copia y además se hiciera en España ya que en el lomo pone partitura y acto en castellano. Las marcas de agua que presenta son las mismas que en la partitura anterior, la luna y la W dentro de un círculo.

TRPms 21: esta partitura no presenta marcas de agua en el papel, pero sí aparece la etiqueta más antigua de la Propiedad Intelectual [Ilustración 13]. Además presenta el número 55 en azul, igual que la partitura TRPms 7. Esto indica que ambas estuvieron en el mismo archivo. Presenta algunas anotaciones escénicas.

TRPms 44: presenta el sello de Arregui y Aruej [Ilustración 12] y el número 10 en la cubierta. La marca de agua que aparece en el papel es “RRS & FRF”. En las portadas del 2º, 3 y 4º acto aparece escrito Madrid, por tanto es muy posible que sea una copia realizada en la capital, posiblemente por Arregui y Aruej.

⁵⁹ Nieves Iglesias (dir.). *La música en el boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1997.

⁶⁰ S. a. “Teatros”, *La Esperanza*. Madrid, 25-XI-1844, p 4.

TRPms 50: Esta partitura presenta la etiqueta de Tito Ricordi [Ilustración 3], por lo que se puede confirmar su origen italiano. Las marcas de agua que aparecen son “AM”, la luna, las letras “DAC” y las tres flores. En las portadas del 2º y 4º acto aparece una nota en la que pone “Como Carle.: 1862-63”. Carle es la abreviatura de Carnavale, que hace referencia a la temporada de carnaval del año 1862-63. Esta temporada solía empezar en diciembre y llegaba hasta febrero del año siguiente, por eso aparecen dos años diferentes. Se trata de una partitura incompleta en la que falta el preludio y el acto tercero. Aunque el 3º acto parece haberse perdido no ha sucedido lo mismo con el preludio del primer acto⁶¹.

TRPms 51: presenta la etiqueta de Ferrer de Climent [Ilustración 9], que está pegada encima de otra etiqueta azul. Es posible que sea una etiqueta más antigua de Ferrer de Climent. Las marcas de agua son “R y M” y “RRS”. En el título *Ernani* está escrito con H. Con todos estos datos se puede afirmar que se trata de una partitura de origen español, más concretamente de origen barcelonés.

TRPms 52: como característica importante destaca la primera hoja de la partitura. En ella aparece una larga lista de nombres de ciudades, en su mayoría italianas y Madrid como española, con los años del empleo y otros números, que parecen indicar lugares y fechas de interpretación de la obra. Aunque no aparece de forma sistemática en algunos casos también aparece el teatro en el que se interpretó. En la cubierta aparece la etiqueta de G. Ricordi and C. [Ilustración 5] y el número 1. Las marcas de agua que aparecen son la luna, el escudo con la W dentro de un círculo y las letras “DAC”. Presenta muchísimas anotaciones, tanto escénicas como de interpretación y el margen inferior derecho está bastante ennegrecido debido a su uso. Falta el 3º y 4º actos.

TRPms 53: esta partitura contiene sólo la música del primer acto. El título de *Ernani* está escrito con H. Aparece en la portada el nº 59 con tinta azul. El papel tiene como marca de agua “PVF”, por lo que podemos asegurar su origen español.

TRPms 56: se trata de una reducción para piano de la “Cavatina sorte a la notte nelle opera Hernani, Scene e cavatina Elvira”. Lo más destacado es la firma de José Mª Albanés, posible copista o arreglista de esta partitura, aunque no lo he podido comprobar debido a la falta de datos. El papel presenta la marca de agua “RRS”.

TRPms 57: la característica principal de esta partitura es que es para flauta. Se trata de la única *particella* manuscrita que se ha localizado de todas las partituras de Verdi en el fondo Vidal Llimona y Boceta. En la portada aparece escrito: “Transcripción del maestro V. Petri. Vicente Petri fue un músico y director de orquesta, aunque no se han podido averiguar más datos sobre él y su relación con Andrés Vidal o la Sociedad Vidal Llimona y Boceta. En la partitura aparece una marca de agua que no aparece en ninguna de las partituras: José Vilaseca Capellades. Esta marca de agua hace referencia a la localidad de Capellades en Barcelona, tradicionalmente famosa por la fabricación de papel.

TRPms 59: esta partitura conserva la música del preludio del primer acto de la ópera. Gracias al presente estudio he podido averiguar que forma parte de la partitura TRPms 50, ya que en la portada aparece también la nota “Como Carle: 1862-63” y el papel presenta la misma marca de agua (“A M”). En el momento de la catalogación es muy posible que estuvieran separadas debido al deterioro de la encuadernación y se creyó que se trataba de partituras diferentes.

⁶¹ Explicación de este caso en TRPms 59.

TRPms 455: esta partitura es una colección de vales de *Ernani*. El papel presenta la marca de agua “RRS”, por lo que se puede establecer un origen español de la copia. Sin embargo, es posible que fuera empleada en la época de carnaval ya que en la portada pone *Il carnevale di Milano* y además está firmada por G. Tutsch del que no he podido encontrar dato alguno.

La cantidad de copias manuscritas que se conservan de esta ópera es debida a las numerosas interpretaciones que se hicieron de ella a mediados del s. XIX. La ópera se estrenó el 25 de noviembre de 1844 en el Teatro del Circo y cinco meses después en Barcelona, en los teatros Nuevo y en el Liceo. También se representó en otras provincias de España en fechas muy tempranas como Valencia (1845) y en Cádiz (1845). A partir de 1850 la mayoría de las representaciones se realizan en el Teatro Real, aunque también se interpreta con bastante frecuencia en otros teatros de la capital como el Circo, de la Cruz, en el Teatro del Museo e incluso se realizó una representación en el teatro de la Zarzuela en 1860. A partir de 1865, disminuye considerablemente el número de representaciones y en las décadas de 1870 y 80 se ven algunas representaciones en el Teatro Apolo, Rossini, teatro del Príncipe Alfonso y el Teatro Real⁶².

Estas tres últimas óperas, *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata* y *Ernani*, llegan a España a la vez, produciéndose una gran competencia entre los Teatros Principal y Nuevo de Barcelona y el Circo y el de la Cruz de Madrid, llegándose a crear un “auténtico furor verdiano”⁶³.

4.5 *I due foscari*

De la ópera *I due foscari* se conservan tres partituras diferentes.

La partitura TRPms 22 es bastante antigua y está muy deteriorada. Aparece firmada por Sotillo, un posible copista que aunque no aparece en otras partituras de Verdi, su firma aparece en ejemplares de obras de otros compositores del fondo Vidal Llimona y Boceta. Otro dato muy interesante es que presenta al final de la partitura una lista con los apellidos de posibles cantantes. También aparece la firma de J. Lago G. / Pamplona, lo que hace pensar que fue copiada en España, además de que al final de cada acto está escrito el minutaje de la obra en castellano. Por tanto, es muy posible que fuera empleada en Pamplona, aunque no he encontrado ninguna noticia en la prensa que lo pueda confirmar. El papel presenta la marca de agua “RRS” lo que corroboraría su origen español.

La segunda partitura (signatura TRPms 24) es bastante antigua y parece una buena copia aunque está muy deteriorada y en mal estado de conservación. La esquina superior derecha está totalmente deshecha. Aunque tiene la etiqueta temprana de Joaquín Ferrer de Climent y el sello de la “Agencia teatral de España”, el papel presenta diversas marcas de agua, como la luna entera y la W dentro de un círculo, por lo que se puede afirmar que su origen es italiano.

La última de las copias (TRPms 40) también es una partitura bastante antigua y muy deteriorada. Presenta en lápiz “Teatro de San Fernando año 1849”, y la firma de Silverio

⁶² Joaquín Turina. *Historia...*; Luis Carmena y Millán. *Crónica de la ópera...*

⁶³ Víctor Sánchez. *Vedi y España*.

López. Silverio López Uría fue el director de la orquesta de la compañía que actuó en este teatro desde su apertura en 1847⁶⁴. Tiene numerosas marcas de agua: “Romani”, otra con las letras TRF y un pedestal. Aparecen como marcas de agua los nombres de “Manuel” y “Estevan” en medio de la hoja, todas ellas de origen español. Contiene muchas anotaciones sobre todo referidas a los cantantes, por ejemplo: “un tono bajo”, al lado de los instrumentos, indicando que hay que bajarlo un tono. También hay números enteros de música tachada y con las hojas dobladas indicado que no se interpretaban e incluso fragmentos cosidos, para evitar su interpretación. Al final de cada acto está anotado en italiano el minutaje de cada uno de los actos, con el tiempo de los descansos incluido.

Las tres partituras son bastante antiguas y están muy deterioradas. Es muy probable que la TRPms 22 y TRPms 40 estén copiadas de la misma fuente, debido a que en ambas está copiado el minutaje de cada uno de los actos y el tiempo de los descansos. El hecho de que en la TRPms 22 esté en castellano demuestra que el copista era español. Sin embargo, la partitura TRPms 40 presenta estas anotaciones en italiano, aunque puedo confirmar que se trata de una copia realizada en España, debido a las marcas de agua que presenta.

El estreno de *I due foscari* tuvo lugar en el Teatro Principal de Barcelona el 8 de julio de 1845 y el 22 del mismo mes en el teatro del Circo de Madrid. Durante los años 1846-49 se representó en los teatros del Circo y de la Cruz, e incluso en algunos teatros de provincias como el teatro San Fernando de Sevilla y en el Principal de Málaga. Sin embargo, no tuvo demasiada repercusión en el público de la época y a partir de 1850 se puso en escena casi de forma anecdótica en el Teatro Real (1852, 53, 55 y 62)⁶⁵.

4.6 Attila

De esta ópera se conservan tres partituras. La primera (TRPms 32) presenta un papel muy antiguo y amarillo, con la marca de agua “RRS”, la etiqueta de Joaquín Ferrer de Climent y el sello de “Empresa del Teatro Principal”. Este sello hace referencia al Teatro Principal de Barcelona por tanto es posible que esta partitura haya sido copiada allí. En la partitura aparecen bastantes anotaciones posteriores a la copia lo que implica sus numerosas interpretaciones. Algunas anotaciones indican cambios y cortes en la propia interpretación como: “estos dos compases no sirben” [sic]. Además están escritas en castellano, lo que reafirma su empleo en España.

La segunda partitura (signatura TRPms 42) está compuesta por dos cuadernillos. El primero de ellos contiene el preludio de la ópera. El segundo cuadernillo contiene la música del número 8 del primer acto. Aunque solo se conserven estos dos cuadernillos, parecen formar parte de la ópera completa, y no una selección de la misma. Es posible que se dispusiera de la ópera completa y que las partes que faltan se hayan extraviado. La marca de agua que aparece es “RRS & FRF”.

⁶⁴ José Joaquín Méndez. “La primera temporada...” pp. 2-3.

⁶⁵ Joaquín Turina. *Historia...*; Luis Carmena y Millán. *Crónica de la ópera...*; Thomas G. Kaufman. *Verdi and...*, p. 315-316.

La última partitura que se conserva de esta ópera corresponde a las partes de estudio de las voces y el bajo (TRPms 43) y no a la partitura orquestal como ocurre con la mayoría de las copias conservadas en el fondo Vidal Llimona y Boceta. Al final aparece firmado por Sotillo, que aunque no se ha podido comprobar es posible que se trate del copista de la música. En el papel aparece la marca de agua “RRS”.

Se puede confirmar el origen español de estas tres partituras principalmente gracias al estudio de las marcas de agua, ya que se ha determinado el origen español de todas ellas. Como se puede ver en el trabajo de Kaufman⁶⁶, *Atilla* fue una ópera que se representó en numerosas provincias de España (Alicante, Barcelona, Madrid, Cádiz, Bilbao, La Coruña, Málaga, Sevilla, Valencia, etc.) por lo que sería necesario realizar múltiples copias para poder suministrarlas a todos los teatros interesados en su interpretación.

4.7 *Macbeth*

Se conserva un ejemplar (signatura TRPms 55) con los cuatro actos completos. Esta partitura tiene el nº 38 en la cubierta. El papel presenta una marca de agua con las letras “RRS & FRF”. Se puede afirmar que fue empleada en dos ocasiones diferentes. La partitura presenta dos tipos de anotaciones adicionales a la propia copia de la música, unas en color marrón y otras a lápiz. En la portada del segundo acto pone: *non si fa* [Ilustración 24]. A pesar de esto, hay anotaciones que indican que sí que se interpretó, y por tanto esto sugiere que hubo interpretaciones en la que sí que se realizó el segundo acto y posteriormente se optó por no tocarlo.

Como característica destaca que muchas anotaciones son una C mayúscula, que aparece también en otras partituras. Esto podría indicar que las partituras que presentan esta C en lapicero marrón fueron interpretadas en el mismo lugar. El papel es bastante antiguo debido a su estado de uso. Esta ópera fue estrenada en febrero de 1848 en el teatro del Circo de Madrid y unos meses después en el teatro del Liceo de Barcelona. También se representó en Valencia (Teatro Principal), Cádiz, Málaga y Sevilla, aunque donde más representaciones tuvo fue en el Teatro Real de Madrid durante las temporadas 51-52 (6 representaciones), 53-54 (10 representaciones), 58-59 (16 representaciones), 65-66 (10 representaciones), y en 1872 (4 representaciones).

4.8 *I masnadieri*

De esta obra solo existe una partitura en el fondo (signatura TRPms 49). En la cubierta aparece el nº 27. Se trata de una partitura copiada por un copista profesional debido a la gran cantidad de detalles que presenta: acentos, ligaduras, dinámicas, calderones, etc. Sin embargo, aparecen distintas anotaciones posteriores a la copia, como por ejemplo un 3/4 o las letras v.s. en numerosas ocasiones. Las anotaciones demuestran que la partitura se usó y se interpretó, aunque es posible que en muy pocas ocasiones. Sin embargo, las pocas anotaciones de la partitura pueden deberse a que la copia es muy completa y no fuera necesario, para los directores, realizar anotaciones adicionales. También hay que tener en cuenta que esta ópera se estrenó en Madrid en 1849, en el Teatro del Museo y

⁶⁶ Thoma G. Kaufman. *Verdi and...*, p. 334.

posteriormente se realizaron muy pocas interpretaciones. En el Teatro Real hubo 4 representaciones en la temporada 53-54 y 5 representaciones en la temporada 59-60 sin obtener un gran éxito⁶⁷.

La partitura no presenta fecha alguna ni tampoco presenta sellos, etiquetas, ni marcas de agua, por lo que es muy difícil datarla. Sin embargo, por el estado del papel y el tipo de encuadernación que presenta es posible que su origen esté ligado a la actividad de Andrés Vidal y Llimona antes de asociarse con Antonio Boceta (1895).

4.9 *Il Corsaro*

De esta ópera también existe una única partitura en dos volúmenes (signatura TRPms 41).

Esta partitura comparte junto con la de *I Masnadieri* y la de *Macbeth* el mismo tipo de encuadernación (es apaisada, con la cubierta de cartón duro de color azul y el lomo reforzado). A diferencia de éstas, presenta una etiqueta que indica que es propiedad de D. Joaquín Ferrer de Climent. Se trata de una partitura bastante antigua, en la que hay partes con la tinta casi borrada e ilegible. Presenta además una marca de agua que no había aparecido hasta ahora. Se trata de una corona y las letras “LAF” debajo de ésta. Como característica particular destaca su origen y procedencia de Italia. Aparece anotado “Carnavale 1854. Teatro Carcano Milano”. Por tanto esta partitura fue copiada y empleada allí y posteriormente se envió a España, concretamente a Barcelona debido principalmente a que presenta la etiqueta de Ferrer de Climent, y a la antigüedad de la partitura. Es posible que se empleara en esta ciudad, pero no se ha podido localizar la fecha del estreno de esta ópera en España. Además, aparece la firma de Sigr. Siano, y aunque no se ha encontrado ningún dato relacionado con él, al tratarse de un apellido italiano reafirma la idea de su origen italiano.

4.10 *Luisa Miller*

A diferencia de la obra anterior, de *Luisa Miller* existen dos copias manuscritas. La primera de ellas (TRPms 46) presenta la etiqueta de Giovani Ricordi en la que pone explícitamente que es propiedad de Giovani Ricordi. Es muy posible que el copista sea Giuseppe Grolli, ya que este nombre aparece en los tres volúmenes de la partitura. Sin embargo, no se ha podido encontrar información referente a este personaje. El papel presenta distintas marcas de agua. Una de ellas es una luna y la otra que aparece son tres lunas [Figura 28]. Contiene además numerosas anotaciones de interpretación en color marrón y a lapicero con muchas tachaduras y saltos. También hay anotaciones con otro tipo de tinta distinta a la tinta de la copia, esta última más clara. Además, en esta partitura aparecen una serie de nombres o apellidos que podrían ser cantantes o intérpretes aunque tampoco he podido comprobarlo [Ilustración 37]:

⁶⁷ Joaquín Turina. *Historia...*; Luis Carmena y Millán. *Crónica de la ópera...*

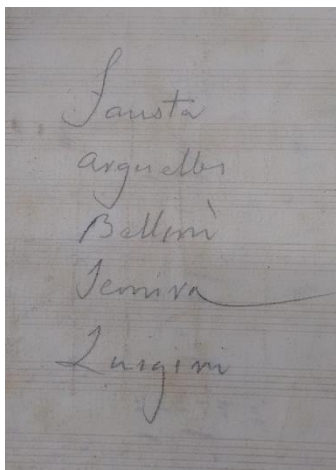


Ilustración 37: Lista de posibles cantantes

Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.

© ICCMU

La segunda de las partituras (TRPms 48) no está completa. Comienza en el *Allegretto vivace. Coro di Gacciatori*. Es muy posible que esta partitura fuera copiada en España, o al menos por un español. Parece que las anotaciones escénicas están copiadas por el copista en italiano, porque debían encontrarse en el modelo que tomase para la copia. Sin embargo, hay unas anotaciones al final de cada acto que señalan las hojas de cada uno de éstos y están escritas en castellano. Por ejemplo al final del primer acto aparece: “Total 123 hojas”, al final del segundo, “2º acto 97 hojas” y en el tercero, “Final del 3er acto 76 hojas”. Aparece la marca de agua RRS.

La conclusión más relevante al comparar ambas partituras es que esta segunda partitura es más moderna que la primera (TRPms 46). Además, esta última no es copia de la primera ya que la plantilla instrumental varía y algunos números musicales no coinciden o están desordenados. Ambas partituras presentan numerosas anotaciones posteriores a la copia, aunque la primera presenta mayor cantidad. Esto refleja el frecuente uso de las partituras que pudieron emplearse a partir de 1859, fecha de estreno de esta ópera en España. Su estreno se produjo en el Teatro del Real Palacio de Madrid en abril⁶⁸, y en octubre en el Teatro Principal de Barcelona⁶⁹. Tuvo numerosas representaciones durante la primera década de la segunda mitad del s. XIX principalmente en el Teatro Real (58 representaciones hasta 1860) disminuyendo progresivamente hasta la temporada 1864-65 con una única representación⁷⁰.

4.11 *Stiffelio*

Se conservan tres partituras diferentes de la ópera *Stiffelio* (signatura TRPms 34, TRPms 54 y TRPms 60).

La primera partitura (TRPms 34) está incompleta, falta el inicio del primer acto y el final del tercero. Parece un papel bastante antiguo y muy grueso. Tiene marca de agua,

⁶⁸ Víctor Sánchez. *Verdi y España*.

⁶⁹ Thomas G. Kaufman. *Verdi and...*, p. 374.

⁷⁰ Joaquín Turina. *Historia...*; Luis Carmena y Millán. *Crónica de la ópera...*

aunque no se puede ver con claridad. Parece que son las letras “PVF”. En general es una partitura muy limpia, aunque presenta algunas anotaciones como *metzo tono sotto*, indicando que se tenía que bajar medio tono para comodidad del cantante. Esto prueba el empleo de la partitura en algunas representaciones.

La segunda de las partituras (TRPms 54) tiene la etiqueta de Joaquín Ferrer de Climent [Ilustración 10] y el sello de “Empresa del Teatro Principal” de Barcelona [Ilustración 11]. Además el papel presenta la marca de agua de una corona con las letras “LAF”. Es importante destacar algunas anotaciones en castellano como “siguen los números 1, 2 y 3 atrás” que indica que fue empleada en España. Existen numerosas anotaciones, correcciones de notas, calderones, etc. Además, hay muchas tachaduras de partes de música y saltos. Presenta también hojas dobladas que indican la música que no se interpretaba.

La última de las partituras (TRPms 60) contiene solo la sinfonía de la ópera. Es una partitura bastante limpia. Al final de la sinfonía aparece una fecha “4 de junio de 1857”, que probablemente corresponde a la fecha de la copia porque está justo al lado de la barra final. Además, se trata de una copia hecha en España porque la fecha esta puesta en castellano y no en italiano. No corresponde a la fecha del estreno, ya que se produjo el 20 de octubre de 1856. Además, en la prensa de la época tampoco he encontrado ninguna referencia a una interpretación de *Stiffelio* el 4 de junio de 1857. Si se compara la partitura TRPms 34 y TRPms 54, se puede observar que tienen un gran parecido. Es muy posible que la TRPms 34 sea una copia de la TRPms 54 ya que en ésta aparecen anotaciones a lápiz que en la TRPms 34 aparecen con la misma tinta con la que se hizo la copia de la música. Comparando la partitura completa (signatura TRPms 54) con la sinfonía (TRPms 60) se puede afirmar que esta última no es una copia de la TRPms 54. Musicalmente es igual, pero la partitura TRPms 60 suprime un trozo de la sinfonía. Además, la agrupación de las notas no está copiada de la misma forma y la escritura de las octavas altas y bajas varía mucho.

4.12 *Rigoletto*

Se conservan seis partituras de esta ópera.

De la partitura TRPms 15 destaca principalmente el sello Gran archivo musical y copistería, [dibujo de una lira] de Arregui y Aruej [Ilustración 12]. Es probable que esta editorial realizara la copia, de hecho es casi seguro que la copia se hiciera en España ya que en la cubierta *Rigoletto* está escrito con una sola t.

La segunda partitura (TRPms 18) es de origen italiano debido a que presenta la etiqueta de Tito di Gio. Ricordi. Las marcas de agua encontradas son la luna, esta misma luna dentro de un escudo y el escudo con la W dentro de un círculo, que han aparecido en alguna de las partituras anteriormente mencionadas.

La partitura TRPms 19 presenta la etiqueta de Ferrer de Climent (etiqueta blanca). Además está firmada por Pedro Ripoll. En general es una copia muy clara. Aparece una marca de agua que todavía no había aparecido: “CANONICA”. En el segundo volumen aparece el número 94 en color azul, pudiendo ser el número del catálogo en alguno de los archivos en los que estuvo almacenada. Presenta numerosas anotaciones y fragmentos atados para evitar su interpretación. La esquina inferior derecha esta ennegrecida debido a su uso.

La tercera partitura (TRPms 28) presenta en la portada del segundo y tercer acto el número 16. La partitura está sin encuadernar y no ofrece mucha información, aunque he localizado el primer acto de esta partitura con la signatura TRPms 64. La marca de agua que presenta el papel es “PVF” y “RRS”.

Al igual que la anterior, la partitura TRPms 35 también tiene el número 16 en la cubierta, haciendo referencia a ese posible número de catálogo. Presenta una etiqueta que no había aparecido en ninguna de las partituras anteriores, en la que pone Jordana y Roig, 36 / Vendese en casa Juan Llorens / Palma de Sta. Catalina nº 5 [Ilustración 38]:



Ilustración 38: Etiqueta sin identificar

Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.

© ICCMU

Aparecen numerosas marcas de agua: las tres lunas, la corona con las letras “LAF” debajo y tres flores.

La partitura TRPms 64, como he comentado anteriormente, corresponde al primer acto de la TRPms 28. De esta partitura falta solamente la primera hoja y la portada. Además la marca de agua del papel es “PVF” que coincide con la que aparece en el 2º y 3º acto de la TRPms 28. Ocurre aquí lo mismo que en la partitura de *Ernani*, antes mencionada, que debido al mal estado de encuadernación y al desorden de las partituras se catalogaron como partituras diferentes.

Es posible que se conserven mayor número de copias de esta ópera ya que fue bastante representada en España. Su estreno en España tuvo lugar en el Teatro Principal de Cádiz en abril de 1853 y posteriormente se representó en el Liceo de Barcelona (3 de octubre) y en el Teatro Real de Madrid (18 de octubre). A diferencia de las primeras óperas de Verdi como *Nabucco* o *Ernani*, esta ópera se interpretó de forma continua e ininterrumpida durante toda la segunda mitad del s. XIX y principios del XX. Además, también se interpretó en numerosos teatros de provincias como Alicante, Granada, Málaga, Palma de Mallorca, Sevilla, Valencia y Valladolid⁷¹.

⁷¹ Joaquín Turina. *Historia del teatro Real...*; Thomas G. Kaufman. *Verdi and...*, p. 395.

4.13 *Il trovatore*

En el fondo se conservan 6 partituras de *Il trovatore*. La partitura TRPms 14 parece que fue muy empleada ya que presenta numerosas anotaciones, sobre todo de interpretación. El papel no presenta marcas de agua, pero sí tiene la etiqueta de la Propiedad Intelectual [Ilustración 13]. Esta etiqueta pertenece a la última etapa de Andrés Vidal (1890) antes de asociarse con Antonio Boceta en 1895.

La partitura TRPms 17 tiene la misma etiqueta que la anterior además de un 49 en la cubierta de color azul. El papel tiene la marca de agua “PVF” y presenta numerosas anotaciones de interpretación.

La tercera de las partituras conservadas (TRPms 23) tiene en la cubierta la etiqueta de Tito di Gio. Ricordi. El papel presenta la marca de agua de una luna, una corona real y un escudo con una W dentro de un círculo. Esta partitura se encuentra en muy mal estado de conservación.

En la partitura TRPms 27 aparece una lista con nombres de ciudades, en su mayoría italianas, un año, y a continuación otro número que puede hacer referencia a lugares y fechas de interpretación [Ilustración 25]. Todas las ciudades y fechas se han contrastado con el libro de Kaufman, y aunque sí que coinciden muchas ciudades, las fechas que aparecen en la partitura son posteriores a las que recoge Thomas Kaufan en su libro.

En la cubierta aparece un sello encima de una etiqueta en el que pone: “Este material es propiedad de Vidal Llimona y Boceta S.R.C, calle de la Bola, 8” [Ilustración 17]. Esta etiqueta pertenece la última etapa de la sociedad Vidal Llimona y Boceta ya que la dirección que presenta es la de la última sede que tuvo. Además también tiene el sello de la Propiedad Intelectual. En la cubierta aparece el número 1, siendo un posible número de catálogo o archivo. En el volumen 3 aparece un sello de Ricordi en el que pone: Ricordi /10/Milano [Ilustración 7]. El papel presenta las siguientes marcas de agua: una luna, el escudo con la W dentro de un círculo, un escudo con las letras AF dentro, y la luna dentro de un escudo. Parece que la encuadernación es original de Italia ya que en los márgenes, en el papel que refuerza la encuadernación se puede leer “tutti diritti di riproduzione, di esecuzione e rappresentazione, di traduzione e trascrizione sono riservati” [Ilustración 39]:

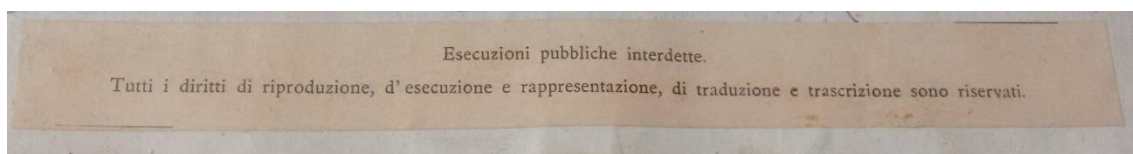


Ilustración 39: refuerzo con inscripción en italiano

Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.

© ICCMU

En una página interior del primer volumen aparece una nota en la que pone “Septiembre 1885 Ugo Cinti direttore teatro Vignola”. Esto indica que la partitura se empleó en el teatro de esta pequeña localidad italiana en 1885, aunque no he podido encontrar ningún dato que confirme la identidad del director que aparece en la anotación. Por otro lado, aunque en la lista que hay en la partitura no aparece la ciudad de Barcelona y sí la de Madrid, esta partitura probablemente también fue empleada en Barcelona, ya que

algunas hojas que estaban rotas o despegadas fueron arregladas con distintos papeles y en algunos de ellos se puede leer “D. Ildefonso Alier, firmará:” [Ilustración 40]:

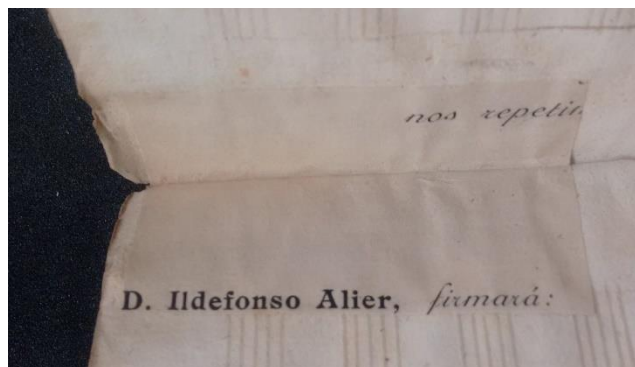


Ilustración 40: refuerzo con el nombre de Ildefonso Alier
Fuente: Fondo Vidal Llimona y Boceta, Biblioteca Histórica UCM.
© ICCMU

Esto sugiere que la partitura fue empleada en la ciudad de Barcelona cuando Alier era representante de Vidal Llimona y Boceta.

La partitura TRPms 62 es el *Miserere* de la ópera. En la portada aparece Málaga 12-1-70, por tanto se trata de una copia hecha en España. Aunque se sabe que se representó en Málaga en el verano de 1854⁷², no he podido localizar ninguna representación el día indicado. Es posible que este número haga referencia a la fecha de la copia de la partitura, aunque tampoco he podido esclarecerlo debido a que el papel no presenta ninguna marca de agua.

La última de las partituras (TRPms 63) es el aria *Il balen del suo sorriso* del acto segundo de esta ópera, aunque está incompleta. En este caso, el papel presenta la marca de agua “MC”, por lo que se puede establecer el probable origen español de la copia.

La cantidad de copias conservadas en el archivo Vidal Llimona y Boceta responde al éxito de esta ópera en todo el territorio nacional e internacional. Su estreno en España se produjo en febrero de 1854 en el Teatro Real de Madrid. Ese mismo año se pudo ver en Barcelona (Teatro del Liceo), Cádiz (Teatro Principal), Málaga (Teatro Principal) y Valencia (Teatro Principal) y el año siguiente ya se representaba en Sevilla (teatro San Fernando), Palma de Mallorca (Coliseo) y Zaragoza (Teatro Principal). Desde su estreno hasta la temporada 77-78, solamente en el Teatro Real, tuvo un total de 219 representaciones. A partir de estas fechas se sigue representando aunque con menor frecuencia. También se representó en los teatros madrileños del Príncipe Alfonso (9 representaciones en las temporadas 72 a la 78), en el Rossini (7 representaciones en la temporada de 1864) y en el teatro de la Zarzuela (5 representaciones en la temporada de 1860 y 2 representaciones en 1872)⁷³.

⁷² Thomas G. Kaufman. *Verdi and...*, p. 412.

⁷³ Luis Carmena y Millán. *Crónica de la ópera...*; Thomas G. Kaufman. *Verdi and...*, p. 412.

4.14 *La traviata*

De esta ópera se conservan cuatro partituras.

La primera partitura (TRPms 12) es la *Parti per concertare e suggerire* de las voces para los ensayos. Destaca la nota a lápiz en la que se observa un nombre y una fecha: S. Maria 8-10-77, aunque no he podido identificar a quien hace referencia el nombre ni a qué hace referencia la fecha. También aparece una inscripción que dice: *questa vera contralto fraz? Belfiore es [su?] Balsafiore ai 13 desto soo le fregué a causa [cousa?] del Lotto [Losto?]*. La partitura está completamente llena de anotaciones de todo tipo y se nota que ha sido muy usada. El papel parece bastante antiguo y en él se encuentran diferentes marcas de agua que no habían aparecido previamente, como la marca de agua “D. Giovanni G di Minori”. Como dato importante también aparece una lista de nombres al final de la partitura [Ilustración 27], que posiblemente sean nombres y apellidos de los cantantes o músicos.

La segunda partitura (TRPms 30) está encuadernada con las tapas de color azul y presenta la etiqueta de Joaquín Ferrer de Climent, y en la cubierta el sello “Empresa del Teatro Principal”. En la portada está escrito *Francisco Rosa/Director d’ Orchestra al teatro Principal/ Barcelona/Li 14 marzo 1859*. En el 2º acto también aparece otra fecha: *Li 8 Maggio 1859*. Ambas anotaciones (explicadas en el capítulo de anotaciones) hacen referencia a fechas en las que interpretó la ópera. Parece tratarse de una copia rápida, aunque bastante completa, con numerosos puntillos, ligaduras, agógicas, tachaduras, etc. Algunas indicaciones parecen hechas para servir de guía al propio director como son las entradas de los cantantes y las anotaciones que indican que se transportaba medio tono bajo. Además, aparecen hojas dobladas que indican que no se interpretaban. Parece una partitura bastante antigua, en la que las esquinas de la parte inferior derecha están muy desgastadas por su uso. Aparecen hojas con marcas de agua nuevas como un pedestal con un gallo encima con el nombre de “Gaetano Proto” [Figura 24] aunque no se puede leer del todo bien. También aparecen la marca de agua que aparecía en la partitura anterior: D. Giovanni G di Minori.

La tercera de las partituras (TRPms 31) es muy similar a la segunda (TRPms 30). Esta encuadernada de la misma forma y en la cubierta, el título está escrito en castellano. Esto se distingue por la palabra acto. Sin embargo, en la portada el título aparece en italiano. Tiene una etiqueta de la Propiedad Intelectual. También parece que está muy usada y que es antigua. El papel es más grueso que el habitual y no aparece ninguna marca de agua en él. En el tercer acto se puede leer *Palmabe 1888*, anotación que tampoco he podido contrastar con la prensa ni con el libro de Kaufman. También presenta numerosas anotaciones tanto escénicas como interpretativas a lo largo de toda la partitura.

La última de las partituras (TRPms 65) incluye la ópera completa pero se encuentra en muy mal estado de conservación. Es una partitura antigua y sin encuadernar. El papel tiene la marca de agua “MC”, que aparecía en la TRPms 63 de *Il Trovatore*. Al final del primer acto hay una anotación en la que pone *Sra. Perazzi*, posiblemente apellido de una de las cantantes. También presenta anotaciones de interpretación y escénicas posteriores a la copia de la propia partitura lo que demuestra su empleo habitual.

Esta ópera fue muy representada durante toda la segunda mitad del s. XIX en el Teatro Real de Madrid (aproximadamente 180 representaciones) disminuyendo notablemente el número de representaciones a principios del s. XX. Se estrenó en 1855 en dicho teatro

pero también se pudo ver en otros teatros de España como en el Liceo de Barcelona, en el Principal de Cádiz y en Valencia en 1855. En 1858 se estrenó en Bilbao y Sevilla y en 1859 en Valladolid y Alicante⁷⁴.

4.15 *Les vepres sicilienes*

Se conserva una única partitura (signatura TRPms 61). Esta partitura corresponde a la sinfonía de esta ópera. Está firmada por Ramón Bonet⁷⁵. Fue un organista y compositor catalán y por tanto es muy posible que fuera el copista de la partitura. Además, la escritura es muy clara y limpia y parece propia de alguien que se dedica de forma habitual a la copia de partituras. Presenta muchos detalles de escritura como dinámicas, acentos, puntillos (estacatos), ligaduras, crescendos y diminuendos, señalizaciones de octavas alta y baja. La partitura no presenta marcas de aguas, sellos, etiquetas ni tampoco presenta anotaciones adicionales a la copia.

Esa ópera se estrenó en España en el Teatro del Liceo de Barcelona en octubre de 1856 en su versión francesa y a finales de diciembre en el Teatro Real de Madrid. Aunque no tuvo demasiadas representaciones también se estrenó en otras ciudades de España como Alicante, Cádiz, Granada y Sevilla⁷⁶.

4.16 *Un ballo in maschera*

De esta obra se conservan cuatro partituras diferentes.

La primera de las partituras (TRPms 13) es una copia bastante completa en la que aparecen, incluso, indicaciones de tempo: negra con puntillo igual a 100, negra igual a 40, ligaduras, puntillos, etc. La escritura, sin embargo, parece haber sido realizada de manera precipitada con distinto tipo de tinta. Aparecen numerosas marcas de agua: una luna, coronas y escudos diferentes y una especie de flores que parecen girasoles. Algunas coronas y escudos tienen las iniciales “AM”. Esto refleja el empleo de diferentes tipos de papel con diferentes pautados (hojas con 24, 30 y 20 pentagramas). Parece que el empleo de diferente papel dependa de la plantilla orquestal que se necesitase en cada momento. Además, es muy posible que esta copia proceda de una partitura que contenía anotaciones escénicas ya que aquí aparecen con la misma tinta de la copia.

La segunda partitura (TRPms 36) es una copia bastante completa y con una escritura muy limpia. El papel empleado no presenta marcas de agua. Tiene algunas anotaciones sueltas, pero no está muy rayada. En una de las hojas está impreso “D.T. Editeur breveté S.G.D.G Paris Jesus in 4º, 24 porteés à l’italienne”. Al inicio de los actos segundo y tercero se encuentran las iniciales MP, de un posible copista, aunque no se ha podido comprobar.

⁷⁴ Luis Carmena y Millán. *Crónica de la ópera...*; Joaquín Turina. *El Teatro Real...*; Thomas G. Kaufman. *Verdi and...*, p. 426.

⁷⁵ Francesc Bonastre. “Ramón Bonet Vallverdú”, en Emilio Casares Rodicio (ed.) *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, pp. 613-614.

⁷⁶ Thomas G. Kaufman. *Verdi and...*, p. 437.

La tercera de las partituras (sig. TRPms 37) esta encuadernada con la portada de Roberto el Diablo Bajo de Coro, Scena e Duetto y réplica de la plegaria (5º acto), lo que sugiere que se encuadernó cuando esta ópera (estrenada en 1831) ya no se interpretaba, reutilizándose la partitura para encuadernar otras como es el caso. No presenta marcas de agua en el papel.

La última partitura (TRPms 38) tiene la etiqueta de G. Ricordi and C. Además, presenta una larga lista de lugares donde parece que se interpretó junto a teatros y fechas de las temporadas. He contrastado todas las ciudades y fechas con el libro de Thomas G. Kaufman y aunque las ciudades coinciden, no ocurre igual con las fechas. Tiene numerosas anotaciones, tanto escénicas como interpretativas, a lo largo de toda la partitura. En el papel aparece la marca de agua DAC. Todo ello indica que esta partitura es de origen italiano, y además se utilizó en distintas ciudades italianas antes de ser enviada a Madrid.

Esta ópera fue estrenada en 1859 y se vio por primera vez en España en 1861 en el Teatro del Liceo de Barcelona. Este mismo año se puso en escena en Madrid (Teatro Real), Valencia (Teatro Principal) y Palma de Mallorca (Teatro Principal) y en los dos años siguientes (1862 y 63) se representó en las ciudades de Alicante, Bilbao, Cádiz, Granada, Málaga, Santander, Sevilla y Valladolid. En Madrid, esta ópera se representó en el teatro de la Zarzuela (4 representaciones en 1872) y en el Teatro Apolo (2 representaciones en 1875). Solamente en el Teatro Real hubo unas 108 representaciones hasta 1900, aunque las más numerosas se concentran en los primeros años disminuyendo el número de representaciones hacia el final del siglo⁷⁷.

Las cuatro partituras presentan una característica común. El “poco piu mosso” del final del tercer acto aparece en todas ellas con referencias a no ser interpretado. En algunos casos aparece tachado, no aparece o aparece con las hojas dobladas, indicando que no se debía interpretar.

4.17 *Aida*

Únicamente se conservan dos partituras de esta obra. La primera de ellas (TRPms 10) está muy bien conservada y presenta una escritura clara y limpia. Hay algunas anotaciones con lapicero azul, pero en general son muy escasas. El papel no presenta ninguna marca de agua.

La segunda partitura (TRPms 33) está mucho más deteriorada y usada. Se observan hojas que se habían roto y están restauradas posteriormente. Las esquinas de la partitura están ennegrecidas por el uso. Esta copia parece más antigua que la anterior. En algunas hojas, en el margen izquierdo aparece escrito: propiedad de Tito di Gio. Ricordi, lo que sugiere un origen italiano y temprano. Hay numerosas anotaciones de dinámica, acentos, respiraciones, etc. escritas con diferentes colores de tinta lo que sugiere que corresponden a distintas representaciones de la obra y posiblemente en lugares distintos. De hecho en la primera hoja de los distintos volúmenes hay una serie de nombres de ciudades y fechas donde es muy posible que se empleara esta partitura [Ilustración 26]. En este caso las dos ciudades italianas que aparecen en la partitura (Piacenza y Livorno)

⁷⁷ Joaquín Turina. *El Teatro Real...*; Luis Carmena y Millán. *Crónica de la ópera...*; Thomas G. Kaufman. *Verdi and...*, p. 478-479.

coinciden con los datos recogidos por Kaufman en su libro⁷⁸, por tanto, se puede confirmar el empleo de esta partitura en estas ciudades. No presenta ninguna marca de agua en el papel.

Es muy probable que la primera partitura (sig. TRPms 10) sea una copia de la segunda. Ésta era una partitura muy empleada y llegó un momento en el que era imposible seguir usándola debido al deterioro y a las numerosas anotaciones que presentaba y probablemente se optó por volver a copiarla, de hecho parece que se quiso imitar incluso el tipo de encuadernación (tapas duras en color rojo). En España se estrenó en diciembre de 1874 en el Teatro Real de Madrid y tuvo 158 representaciones hasta 1900. También se representó en otras ciudades de España como Barcelona, Alicante, Bilbao, Málaga, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza⁷⁹.

⁷⁸ Thomas G. Kaufman. *Verdi and...*, p. 535-536.

⁷⁹ Joaquín Turina. *El Teatro Real...*; Luis Carmena y Millán. *Crónica de la ópera...*; Thomas G. Kaufman. *Verdi and...*, p. 540.

CONCLUSIONES

En primer lugar es necesario señalar que de toda la producción operística de Guiseppe Verdi, en el fondo Vidal Llimona y Boceta se hayan copias manuscritas de 17 de sus 28 óperas. El público español recibió su música con una gran aceptación, convirtiéndose en uno de los compositores más representados durante la segunda mitad del s. XIX en muchos teatros españoles.

Aunque no todas son copias completas, (debido al extravío de ciertos fragmentos y en otros casos debido a que se trata de selecciones, partes sueltas de arias o partituras facticias), la mayoría tienen la naturaleza de ser la partitura general del director. Destaca, por otro lado, la falta de *particellas*, es decir, las partituras que empleaban cada uno de los instrumentistas y cantantes. Esto es debido a que en muchas ocasiones, la editorial suministraba la partitura general y era en cada teatro donde se extraían las partes para cada músico.

El estudio de las etiquetas y sellos ha permitido inferir interesantes hipótesis sobre la copia y procedencia de las partituras: aparecen etiquetas y un sello de la editorial Ricordi lo que atestigua un origen italiano de todas las partituras que las contienen. Además, entre ellas he podido establecer un eje cronológico que abarcaría desde Giovanni Ricordi, como único empresario y editor (a partir de 1840), pasando por su hijo Tito di Giovanni Ricordi (a partir de la muerte de G. Ricordi en 1853), y el momento en que Ricordi absorbe la editorial de Francesco Lucca (1880). Incluso se puede apreciar el del período de tiempo en el que Ricordi empieza a abrir sucursales por distintas ciudades de Europa (las últimas París y Palermo en 1888 c.a.).

Es importante destacar la circulación y comunicación de material musical entre Ricordi -quien poseía los derechos de las óperas de Verdi- y Andrés Vidal Llimona- representante de la casa Ricordi en España- ya que indica la gran influencia de la ópera italiana en España y más concretamente de la música de Verdi. Sin embargo, no solo hubo contacto con la editorial Ricordi. Entre todas las partituras también se ha podido confirmar el contacto de Andrés Vidal con la editorial Lucca de la que también ha aparecido una partitura de *Nabucco*. Otra conclusión a destacar es que algunas partituras, antes de ser enviadas a España, ya estaban en circulación por teatros de ciudades italianas. Algunos ejemplos de ello son las partituras de *Ernani*, *Un ballo in maschera*, *La traviata* y *Aida* en las que aparecen anotaciones de ciudades y teatros italianos.

El estudio de las anotaciones escénicas permite pensar que algunas copias son muy próximas al manuscrito original o incluso copias directas. Sin embargo, sería necesario un estudio más profundo realizado por especialistas en la materia para poder confirmar esta hipótesis.

De todo esto también se desprende una conclusión importante y es la antigüedad de las partituras. Existen muy pocas partituras fechadas, entre ellas un *Ernani* de 1844. Sin embargo, se puede considerar, en general, que se trata de un corpus de partituras muy tempranas, formadas y recogidas mucho antes de la unión de Andrés Vidal y Antonio Boceta en 1895. Esto se desprende del estudio de las marcas de agua que se han podido datar a principios del s. XIX (año 1838 marca de agua N° 5; año 1810 marca de agua N° 12; año 1827 marca de agua N° 15, y año 1824 marca de agua N° 23). Como ya apuntaban Ruth Piquer y Laura de Miguel en su artículo “La colección inédita de

partituras manuscritas del fondo Vidal Llimona y Boceta”⁸⁰ este archivo está formado por la acumulación de partituras de diferentes copisterías y archivos, tanto nacionales como internacionales (italianas). Además, la parte manuscrita del archivo que incluye las óperas de Verdi ha estado en constante movimiento y uso desde su origen.

Hay que tener en cuenta, también, las fechas en las que nos situamos, mitad del s. XIX, por lo que Vidal Llimona aún trabajaba por su cuenta y tenía su establecimiento en Barcelona. Es por esto que Barcelona es otro centro de relevancia en cuanto al origen de las copias de las partituras. Las etiquetas de Ferrer de Climent, muy abundantes en el fondo estudiado, permiten confirmar el largo y continuo contacto de Andrés Vidal con esta copistería musical. Se observa una evolución temporal con la modificación y variedad de las etiquetas de este empresario. Esta copistería pudo realizar muchas de las copias de origen español, hipótesis reforzada por el estudio de las marcas de agua. He podido comprobar que algunas marcas de agua aparecen en otros archivos españoles, e incluso que la fabricación del papel procede de pueblos concretos como Capellades en la provincia de Barcelona. Aunque el estudio de las marcas de agua ha sido la parte más difícil de analizar debido a la falta de referentes en el ámbito musical, he podido determinar el origen de algunas de las partituras cruzando los datos con las etiquetas presentes en las partituras.

En cuanto al empleo de las partituras en teatros españoles, muchas se utilizaron en el Teatro Principal de Barcelona, como queda demostrado por la presencia de etiquetas de Ferrer de Climent y el propio sello del Teatro. Un ejemplo es la partitura de *La Traviata* (TRPms 30) en la que por sus anotaciones y cotejando con la prensa de la época he podido confirmar su representación en el Teatro Principal de Barcelona el 14 de marzo de 1859. Incluso he podido identificar a los cantantes que actuaron en dicha representación: las señoras Spezzia, Corbari y Verdaguer, y los señores Malvezzi, Aldighieri, Gómez, Casanovas, Badia, Corberó y Ballesca. Además, he comprobado que el nombre que aparece en la partitura, Francisco Rosa, correspondía al director de orquesta. Otra conclusión extraída del estudio de las anotaciones es la identidad de Silverio López. En la partitura TRPms 40, de la ópera *I due foscari*, aparece su firma junto a la fecha de 1849. En el catálogo del fondo Vidal Llimona y Boceta se indica que se trata del copista de la partitura. Sin embargo, he podido comprobar que se trata del director de orquesta del Teatro San Fernando de Sevilla. También se emplearon en el Teatro del Circo, Teatro de la Cruz y Teatro Real. Por tanto, podemos considerar a Andrés Vidal como un destacado editor musical que suministraba partituras de primer nivel a toda España, principalmente a las ciudades de Barcelona y Madrid.

Al inicio de este TFM se especificaban los objetivos del mismo, entre los cuales, el principal era el estudio de la circulación de las partituras de Verdi que se conservan en el fondo Vidal Llimona y Boceta. Como conclusión final y en concordancia con dicho objetivo se puede trazar una línea directa de recorrido o transición de las copias de estas partituras desde Italia a España, pasando principalmente por Barcelona debido a que la primera actividad editorial de Andrés Vidal y Llimona se localiza en esta ciudad. En esta ciudad hay que destacar el papel de Joaquín Ferrer de Climent y su almacén y copistería de música, muy presente en muchas de las partituras del fondo. Un pequeño porcentaje de estas partituras proceden directamente desde Italia, llegando a Madrid sin pasar por Barcelona (partituras de *Ernani*, *Un ballo in maschera* o *Il Trovatore*). Posteriormente, con el traslado de Andrés Vidal a Madrid y la formación de la Sociedad

⁸⁰ Laura de Miguel y Ruth Piquer. “La colección inédita...”, p. 73-78.

Vidal Llimona y Boceta en la capital, se traslada todo el material a Madrid y desde la capital se proporcionarán estas y otras copias a los teatros de la ciudad y de otras ciudades de España.

La labor ejecutada ha sido imprescindible para el devenir del archivo. El estudio llevado a cabo, ha permitido conocer con detalle una pequeña parte del archivo Vidal Llimona y Boceta, posibilitando y facilitando el posterior estudio del resto de copias manuscritas del archivo, así como la posterior catalogación de los documentos impresos que en él se conservan.

Del proceso que sustenta este trabajo se desprende una nueva valoración de este archivo. Si ya se preveía su importancia e interés antes de abordar el tema, una vez estudiado parte de su material, su consideración patrimonial y académica ha crecido notablemente. Por tanto este fondo debe ser conservado y protegido adecuadamente debido a su volumen musical e histórico, y a la peculiaridad de muchas de sus partituras. En definitiva se trata de un rico patrimonio musical que no puede ser menospreciado y que debería ser catalogado y estudiado en su totalidad.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Etiquetas y sellos

Ilustración 1. Portada de la Scena e cavatina de la ópera <i>Oberto</i> de Verdi (TRPms 20)	14
Ilustración 2. Etiqueta de Giovanni Ricordi en una partitura de <i>I Lombardi</i> (TRPms 29)	15
Ilustración 3. Etiqueta de Tito Di Gio. Ricordi en una copia de <i>Ernani</i> (TRPms 50).....	15
Ilustración 4: Etiqueta de G. Ricordi & C.	15
Ilustración 5. Etiqueta de G. Ricordi & C. con la sucursal de París abierta.....	16
Ilustración 6: Portada de <i>Rigoletto</i> (TRPms 18)	16
Ilustración 7: Sello de Ricordi.....	17
Ilustración 8: Joaquín Ferrer de Climent.....	18
Ilustración 9: Ferrer de Climent como representante de la casa Tito di Gio. Ricordi	18
Ilustración 10: Ferrer de Climent como corresponsal de los almacenes de París y Milán	18
Ilustración 11: Sello de la “Empresa del Teatro Principal” de Barcelona.....	19
Ilustración 12: Sello “Arregui y Aruej”.	20
Ilustración 13: Sello de la Propiedad Intelectual con sede en Madrid	20
Ilustración 14: Etiqueta de la sociedad Vidal Llimona y Boceta.....	21
Ilustración 15: Sello de la Propiedad Intelectual y Vidal Llimona y Boceta	21
Ilustración 16: Sello de la “Agencia Teatral de España”	22
Ilustración 17: Etiqueta-sello de Vidal Llimona y Boceta	22

2. Marcas de agua

Figura 1: Arco y flecha.....	27
Figura 2: Flores	27
Figura 3: A F dentro de un escudo	27
Figura 4: A M.....	27
Figura 5: A R M°	28
Figura 6: A Z.....	28
Figura 7: B C.....	28
Figura 8: D A C.....	28
Figura 9: F R T debajo con un pedestal	28
Figura 10: L A F debajo de una corona.....	28
Figura 11: M C	28
Figura 12: N° I.....	29
Figura 13: P V F.....	29
Figura 14: R R S.....	29
Figura 15: R R S & F R F.....	29
Figura 16: R Y M	29
Figura 17: W dentro de un círculo	29
Figura 18: CANONICA	29
Figura 19: COSTAS.....	30
Figura 20: D. GIOVANNI G. Di MINORI.....	30
Figura 21: ESTEVAN.....	30
Figura 22: JOSE VILASECA CAPELLADES	31
Figura 23: MANUEL	31
Figura 24: Gaetano Proto con un pedestal y un gallo.....	31
Figura 25: ROMANI	32

Figura 26: Luna	32
Figura 27: Luna dentro de un escudo	32
Figura 28: Tres lunas.....	32

3. Anotaciones

Ilustración 18: Acto 3º, nº 7 “Scena Amelia, Renato e preghiera Amelia” de la ópera <i>Un ballo in maschera</i> (TRPms 37).....	33
Ilustración 19: Acto 3º, nº 7 “Scena Amelia, Renato e preghiera Amelia” de la ópera <i>Un ballo in maschera</i> (TRPms 13).....	34
Ilustración 20: Acto 3º, nº 7 “Scena Amelia, Renato e preghiera Amelia” de la ópera <i>Un ballo in maschera</i> (TRPms 3).....	34
Ilustración 21: Anotaciones de carácter interpretativo.....	34
Ilustración 22: Nota relativa a la interpretación en la ópera <i>Aida</i> (TRPms 10).....	35
Ilustración 23: Nota interpretativa de la ópera <i>Aida</i> (TRPms 33).	35
Ilustración 24: Anotación textual. <i>Macbeth</i> (TRPms 55).....	35
Ilustración 25: Anotaciones de ciudades, temporadas y fechas de empleo del material. <i>Ernani</i> , portada del acto 1º, <i>Un ballo in maschera</i> , portada del acto 1º, y <i>Il Trovatore</i> , portada del acto 3º	36
Ilustración 26: Nota de ciudades y fechas en la portada del primer acto de la ópera <i>Aida</i> (TRPms 33)	37
Ilustración 27: Lista de posibles cantantes. <i>La Traviata</i> (TRPms 12)	37
Ilustración 28: Caricatura. <i>La Traviata</i> (TRPms 13)	38
Ilustración 29: tachaduras. <i>Stiffelio</i> (TRPms 54).....	39
Ilustración 30: hojas dobladas. <i>La Traviata</i> (TRPms 30)	39
Ilustración 31: hojas atadas. <i>Rigolletto</i> (TRPms 19)	39
Ilustración 32: Recuento del nº de hojas. <i>Luisa Miller</i> (TRPms 48).....	40
Ilustración 33: Duración de la ópera <i>I due foscari</i> (TRPms 40) en italiano.....	40
Ilustración 34: Duración de la ópera <i>I due foscari</i> (TRPms 22) en castellano.....	41
Ilustración 35: Portada de la ópera <i>Oberto</i> (TRPms 20)	43
Ilustración 36: Fecha en la portada de <i>Ernani</i> (TRPms 16)	46
Ilustración 37: Lista de posibles cantantes	52
Ilustración 38: Etiqueta sin identificar	54
Ilustración 39: refuerzo con inscripción en italiano	55
Ilustración 40: refuerzo con el nombre de Ildefonso Alier	56

FUENTES

- A. O. “Cosas del día”, *La Ilustración Ibérica*. Barcelona, 5-III-1898, p. 4.
- C. “Teatro del Circo”, *Revista de Teatros*. Madrid, 27-XI-1844, p. 1.
- E. de Canals. “Incendio de la gran fábrica de pianos de Bernarregui y C^a”, *La España Musical*. Madrid, 19-IX-1867, p.2.
- El Bachiller Bambalina. La próxima temporada en el Real”, *El Arte del Teatro*. Madrid, 1-X-1907, p. 12.
- J.P. “En el Palacio de Bellas Artes”, *La Dinastía*. Barcelona, 18-VI-1901, pp. 1-2.
- Mariano de Rojas. “La Propiedad Literaria”, *Boletín Musical*. Madrid, 25-IV-1898, p.12.
- Un Editor de Música. *Arte Musical*. Madrid, 15-VII-1917, p.2.
- Un Golilla “Ecos judiciales”, *El País*. Madrid, 9-I-1890, p. 4.
- S. a. “Advertencias”, *Gaceta musical de Madrid*. Madrid, 19-XII-1877, p.1.
- S. a. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la de administración*. Madrid, 1888, p. 675.
- S. a. “Cédula”, *Diario oficial de avisos*. Madrid, 11-VII-1884, p. 4.
- S. a. “Concierto”, *La Corona*. Barcelona, 20-X-1859, p. 7.
- S. a. “Crónica de espectáculos”, *Heraldo de la industria*. Madrid, 15-VI-1901, p. 13.
- S. a. “Crónica local”, *La Dinastía*. Barcelona, 5-V-1887, p. 2.
- S. a. “Diversiones públicas”, *La Época*. Madrid, 19-XI-1891, p. 3.
- S. a. “Diversiones públicas”, *La Época*. Madrid, 29-VIII-1892, p. 3.
- S. a. “Diversiones públicas”, *La Época*. Madrid, 10-VIII-1895, p. 3.
- S. a. “Diversiones públicas”, *La Época*. Madrid, 9-VI-1898, p. 3.
- S. a. “Diversiones públicas”, *La Corona*. Barcelona, 14-III-1859, p. 4.
- S. a. “Diversiones públicas”, *La Corona*. Barcelona, 8-V-1859, p. 4.
- S. a. *El Artista*. Barcelona, 15-VI-1866, p.8.
- S. a. *El Día*. Madrid, 6-XI-1892, p.2.
- S. a. *El Liberal*. Madrid, 20-XI-1891, p.3.
- S. a. “El Real contesta”, *La Correspondencia de España*. Madrid, 30-IX-1896, p. 1.
- S. a. “El teatro en provincias”, *La Correspondencia de España*. Madrid, 17-X-1897, p.4.
- S. a. “El proceso de la Carmen”, *La España Artística*. Madrid, 15-I-1892, p. 1.
- S. a. “Entre bastidores”, *El Liberal*. Madrid, 11-IV-1900, p.4.

- S. a. "Fides Spes Amor", *La Hormiga de oro*. Barcelona, 15-IV-1886, p. 15.
- S. a. *Gaceta musical de Madrid*, Madrid, 9-II-1878, p. 4.
- S. a. "Gacetillas teatrales", *El Globo*. Madrid, 22-IX-1898, p.2.
- S. a. "Gran almacén de música", *El Artista*. Barcelona, 15-VI-1866, p. 8.
- S. a. "Ildefonso Alier", *La Mañana*. Madrid, 23-II-1914, p. 3.
- S. a. *Ilustración Musical hispano-americana*. 30-VI-1895, p. 7
- S. a. *Ilustración Musical hispano-americana*. 30-X-1895, p. 7
- S. a. "Jardines del Buen Retiro", *Diario oficial de avisos*. Madrid, 6-VI-1902, p. 3.
- S. a. "La Africana en España", *La España Artística*. Madrid, 8-III-1889, p. 1.
- S. a. *La Correspondencia de España*. Madrid, 6- XI-1890, p. 4.
- S. a. *La Dinastía*. Barcelona, 25-XI-1885, p. 22.
- S. a. *La Época*. Madrid, 14-V-1895, p.4.
- S. a. "La ópera en El Dorado", *Nuevo Mundo*. Madrid, 17-XI-1904, p.24.
- S. a. "Lo que debe ser", *Crónica de la música*. Barcelona, 22-I-1880, p.1.
- S. a. "Noticias de espectáculos", *El Día*. Madrid, 14-X-1892, p. 3.
- S. a. "Noticias de espectáculos", *El Día*. Madrid, 2-III-1894, p. 4.
- S. a. "Noticias de espectáculos", *El País*. Madrid, 5-III-1894, p. 3.
- S. a. "Noticias de espectáculos", *La Correspondencia de España*. Madrid, 26-III-1894, p. 3.
- S. a. "Noticias de espectáculos", *La Correspondencia de España*. Madrid, 20-IX-1900, p. 4.
- S. a. "Noticias de saloncillo", *La España Artística*. Madrid, 15-VI-1888, p. 3.
- S. a. "Príncipe Alfonso", *El Día*. Madrid, 2-III-1894, p.4.
- S. a. "Príncipe Alfonso", *El Día*. Madrid, 19-II-1898, p.2.
- S. a. "Príncipe Alfonso", *El Liberal*. Madrid, 27-III-1897, p.4.
- S. a. "Sobre ópera española", *Arte Musical*. Madrid, 15-VII-1915, p.2.
- S. a "Teatro del Príncipe Alfonso", *El Correo Militar*. Madrid, 31-III-1897, p.2.
- S. a. "Teatro del Príncipe Alfonso", *La Iberia*. Madrid, 19-III-1891, p. 3.
- S. a "Teatro Principal", *La Corona*. Barcelona, 5-IX-1858, p.7.
- S. a. "Teatro Real", *El Heraldo de Madrid*. Madrid, 3-XI-1903, p. 1.
- S. a. "Teatros", *Diario oficial de avisos de Madrid*. Madrid, 1-VIII-1897, p. 4.
- S. a. "Teatros", *La Esperanza*. Madrid, 25-XI-1844, p. 4.
- S. a. "Tribunales", *El Día*. Madrid, 20-IX-1899, p. 3.

S. a. “Tribunales españoles”, *El Día*. Madrid, 5-II-1897, p. 2.

Vidal Llimona y Boceta. “Comunicado”, *La Correspondencia de España*. Madrid, 29-IX-1896, p. 3.

BIBLIOGRAFÍA

1. Fondo Vidal Llimona y Boceta

De Miguel, Laura; Piquer, Ruth. “La colección inédita de partituras manuscritas del fondo Vidal Llimona y Boceta”. *Boletín DM*, año 13, 2009, pp.73-78.

– “Edición y copia de partituras en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX: el fondo Vidal Llimona y Boceta”. *Imprenta y edición musical en España: s. XVIII-XX*. Universidad Autónoma de Madrid y Asociación Española de Documentación Musical, 2012, pp. 493-507.

2. Edición

Domínguez, José María. “El Teatro Real de Madrid durante la gestión del empresario Ramón de Michelena (1882-94)”. *Acta Musicologica*, LXXXVII, 2015.

García, M^a Carmen. “La edición musical en Barcelona (1847-1915)”. *Boletín DM*, nº 9 (1), 2002, pp.7-154.

– “*Peters* y España: edición musical y relaciones comerciales entre 1868 y 1892”. *Anuario Musical*, 60, 2005.

Gosálvez, José Carlos. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995.

Iglesias, Nieves. *La edición musical en España*. Madrid, Arco Libros, 1996.

Lolo, Begoña; Gosálvez, José Carlos (eds.). *Imprenta y edición musical en España: s. XVIII-XX*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Asociación Española De Documentación Musical, 2012.

3. Teatros, ópera y Verdi

Asenjo, Francisco. *El teatro real y el teatro de la zarzuela*. Madrid, DU, 1877.

Baldelló, Francisco de P. *La música en Barcelona. (Noticias históricas)*. Barcelona, Librería Dalmau, 1943.

Budden, Julian. *The operas of Verdi*. Nueva York, Oxford University Press, 1973-1981, 3 vols.

Carmena y Millán, Luis. *Crónica de la ópera italiana desde 1738 hasta nuestros días*. Edición facsímil. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.

Casares, Emilio; ALONSO Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo, servicio de publicaciones, 1995.

Encina, María. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, D.L. 1998.

- Espín, M. Pilar. “El costumbrismo del teatro breve durante el último tercio del s. XIX y sus raíces románticas”. Madrid, AIH, Actas XII, 1995.
- Kaufman, Thomas. *Verdi and his major contemporaries: A Selected Chronology of Performances with Casts*. Nueva York, Garland Publishing, 1990.
- Martínez, Augusto. *Periódicos de Madrid. Anecdotario. El Imparcial. El Liberal. La Época. Heraldo de Madrid. La correspondencia de España*. Madrid, Editorial Aumarol, 1956.
- Méndez, José J. “La primera temporada de ópera en el Teatro de san Fernando de Sevilla”. *Temas para la educación*, 30, 2014.
- Muñoz, Matilde. *Historia del teatro en España. II La ópera y el teatro real*. Madrid, Editorial Tesoro, 3 vols. 1965.
- Peña y Goñi, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: apuntes históricos*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004.
- Sánchez, Víctor. *Verdi y España*. Madrid, Akal, 2014.
- Subirá, José. *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950.
- Turina, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza editorial, 1997.

4. Marcas de agua, copistas, sellos, etc.

- Basanta, José L. (Coor.) *Marcas de agua en documentos de los archivos de Galicia*. [La Coruña], Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 2002.
- Benito, Cosme José de. *Arte de caligrafía musical*. Madrid, Establecimiento tipográfico de Enrique Rubiños, 1886.
- Cabanes, M. Luisa, cárcel, M. Yago, Ma. *El archivo de la colegiata de Játiva y sus filigranas*. Valencia, Universidad de Valencia, Departamento de Historia Medieval, 1974.
- Ezquerro, Antonio. “El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad”. *Anuario Musical*, nº55, 2000, pp. 19-69.
- Gayoso, Gonzalo. “Apuntes para la historia papelera de Barcelona y su provincia”, *Investigación y Técnica del papel*, nº 39, 1974, pp. 39-86.
- Labrador, Germán. “El papel R. Romaní y la datación de la música española de finales del s. XVIII (1775-1800) una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini”. *Revista de Musicología*, nº 2, vol. 27, 2004, pp. 699-741.
- Vera, Alejandro. “Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la catedral de Lima en Santiago de Chile”. *Anuario Musical*, nº68, 2013, pp. 133-168.

ANEXO

Tabla 1: Etiquetas y sellos

	Etiquetas/ Sello de Ricordi	Etiquetas de Ferrer de Climent	Etiquetas de Vidal Llimona y Boceta	Etiquetas de la Propiedad Intelectual	Sello de Arregui y Aruej	Etiqueta sin identificar	Sin etiquetas ni sellos
Partituras	<i>Aida</i> (TRPms 33)	<i>Il corsaro</i> (TRPms 41)	<i>Un ballo in maschera</i> (TRPms 13)	<i>Ernani</i> (TRPms 7)	<i>Rigoletto</i> (TRPms 15)	<i>Rigoletto</i> (TRPms 35)	
	<i>Ernani</i> (TRPms 16) (TRPms 50) (TRPms 52)	<i>Ernani</i> (TRPms 51)	<i>Il Trovatore</i> (TRPms 27)	<i>Il Trovatore</i> (TRPms 14 (TRPms 17)	<i>Ernani</i> (TRPms 44)		
	<i>Rigoletto</i> (TRPms 18)	<i>Nabucco</i> (TRPms 39)	<i>I lombardi</i> (TRPms 8)				
	<i>Oberto</i> (TRPms 20)	<i>La Traviata</i> (TRPms 30)					
	<i>Il Trovatore</i> (TRPms 23)	<i>La Traviata</i> (TRPms 31)					
	<i>I lombardi</i> (TRPms 29)	<i>I due foscari</i> (TRPms 24)					
	<i>Luisa Miller</i> (TRPms 46)	<i>Attila</i> (TRPms 32)					

	<i>Un ballo in maschera</i> (TRPms 38)	<i>Stiffelio</i> (TRPms 54) (TRPms 60)					
Total partituras (56)	11	9	3	3	2	1	27

Tabla 2: Marcas de agua

Número de orden	Marca de agua	Partituras
1	Arco con flecha	TRPms 25
2	Tres flores	TRPms 13 TRPms 35 TRPms 50
3	Letras AF dentro de un escudo	TRPms 27 TRPms 52
4	A M	TRPms 50 TRPms 59 (50)
5	A R M°	TRPms 8 TRPms 11 TRPms 15
6	A Z	TRPms 26 TRPms 47
7	B C	TRPms 55
8	DAC	TRPms 38 TRPms 50 TRPms 52
9	Letras FRT con un busto encima	TRPms 40
10	Letras LAF con una corona encima	TRPms 35 TRPms 41 TRPms 54
11	M C	TRPms 63 TRPms 65
12	N° I	TRPms 26 TRPms 47
13	PVF	TRPms 8 TRPms 11 TRPms 17 TRPms 28 (64) TRPms 34 TRPms 53 TRPms 60 TRPms 64 (28)
14	RRS	TRPms 9 TRPms 11 TRPms 22 TRPms 28 (64) TRPms 32 TRPms 39 TRPms 43 TRPms 48 TRPms 51 TRPms 56 TRPms 455
15	RRS &FRF	TRPms 11 TRPms 26

		TRPms 42 TRPms 44 TRPms 47 TRPms 55
16	R y M	TRPms 11 TRPms 39 TRPms 51
17	W dentro de un círculo	TRPms 7 TRPms 16 TRPms 18 TRPms 23 TRPms 24 TRPms 27 TRPms 29 TRPms 52
18	CANONICA	TRPms 19
19	COSTAS	TRPms 11
20	D. GIOVANNI G. DI MINORI	TRPms 12 TRPms 30
21	ESTEVAN	TRPms 40
22	JOSE VILASECA CAPELLADES	TRPms 57
23	MANUEL	TRPms 40
24	Gaetano Proto con un pedestal y un gallo encima	TRPms 30
25	Romani	TRPms 40 TRPms 45
26	Luna	TRPms 7 TRPms 13 TRPms 16 TRPms 18 TRPms 23 TRPms 24 TRPms 25 TRPms 27 TRPms 29 TRPms 46 TRPms 50 TRPms 52
27	Luna dentro de un escudo	TRPms 13 TRPms 18 TRPms 27
28	Tres lunas sin rostro	TRPms 27 TRPms 35 TRPms 46

Tabla 3: Origen de las marcas de agua

	Origen España	Origen Italia	Posible origen España	Posible origen Italia	Origen indeterminado
Marcas de agua (Nº)	5-12-15-19-22-23-25	1-2-3-4-17-20-26-27-28	6-7-9-13-14-16-18-21	8-10-24	11

Tabla 4: Estrenos de las óperas de Verdi

ÓPERAS	ESTRENO ABSOLUTO	ESTRENO ESPAÑA
<i>Oberto</i>	Milán, 17-XI-1839 (Teatro <i>alla Scala</i>)	Barcelona, 1-II-1842 (Teatro Principal)
<i>Nabucco</i>	Milán, 9-III-1842 (Teatro <i>alla Scala</i>)	Barcelona, 2-V-1844 (Teatro Principal) Madrid, 10-X-1844 (Teatro del Circo)
<i>I Lombardi</i>	Milán, 11-II-1843 (Teatro <i>alla Scala</i>)	Madrid, 20-XII-1844 (Teatro del Circo) Barcelona, 7-V-1845 (Teatro Principal)
<i>Ernani</i>	Venecia, 9-III-1844 (Teatro <i>La Fenice</i>)	Madrid, 25-XI-1844 (Teatro del Circo) Barcelona, 16-IV-1845 (Teatro Nuevo)
<i>I due Foscari</i>	Roma, 3-XI-1844 (Teatro Argentina)	Barcelona, 8-VII-1845 (Teatro Principal) Madrid, 22-VII-1845 (Teatro del Circo)
<i>Attila</i>	Venecia, 17-III-1846 (Teatro <i>La Fenice</i>)	Madrid, 5-I-1847 (Teatro del Circo) Barcelona, 25-I-1852 (Teatro del Liceo)
<i>Macbeth</i>	Floencia, 14-III-1847 (Teatro de la <i>Pergola</i>)	Madrid, 20-II-1848 (Teatro del Circo) Barcelona, 1-VII-1848 (Teatro del Liceo)
<i>I masnadieri</i>	Londres, 22-VII-1847 (Teatro de Su Majestad)	Barcelona, VI-1848 (Teatro Principal) Madrid, 10-II-1849 (Teatro del Museo)
<i>Il corsaro</i>	Trieste, 25-X-1848 (Teatro Grande)	
<i>Luisa Miller</i>	Nápoles, 8-XII-1849 (Teatro <i>San Carlo</i>)	Madrid, 29-IV-1851 (Teatro del Real Palacio)

		Barcelona, 25-X-1851 (Teatro Principal)
<i>Stiffelio</i>	Trieste, 16-XI-1850 (Teatro Grande)	Barcelona, 20-X-1856 (Teatro Principal)
<i>Rigoletto</i>	Venecia, 11-III-1851 (Teatro <i>La Fenice</i>)	Cádiz, IV-1853 (Teatro Principal) Madrid, 18-X-1853 (Teatro Real) Barcelona, 3-X-1853 (Teatro del Liceo)
<i>Il Trovatore</i>	Roma, 19-I-1853 (Teatro <i>Apollo</i>)	Madrid, 17-II-1854 (Teatro Real) Barcelona, 20-V-1854 (Teatro del Liceo)
<i>La Traviata</i>	Venecia, 6-III-1853 (Teatro <i>La Fenice</i>)	Madrid, 1-II-1855 (Teatro Real) Barcelona, 25-X-1855 (Teatro del Liceo)
<i>Les vepres siciliennes</i>	París, 13-VI-1855 (Teatro de Ópera de París)	Barcelona, 4-X-1856 (Teatro del Liceo) Madrid, 22-XII-1856 (Teatro Real)
<i>Un Ballo in maschera</i>	Roma, 17-II-1859 (Teatro <i>Apollo</i>)	Barcelona, 31-I-1861 (Teatro del Liceo) Madrid, 5-III-1861 (Teatro Real)
<i>Aida</i>	El Cairo, 24-XII-1871 (Teatro de ópera del Jedive)	Madrid, 12-XII-1874 (Teatro Real) Sevilla, 30-IV-1875 (Teatro San Fernando) Barcelona, 16-IV-1876 (Teatro Principal)